

عن الأزمة الثقافية

■ إبراهيم الحميد

بعد أن أصبحت النظرة إلى الأدب والثقافة في مجتمعنا مجرد نظرة استهلاكية، لا أكثر، وبعد أن أصبح الأدب من الكماليات التي ينظر إليها الكثير من أفراد هذا المجتمع، على أنه لا لزوم له، أجد أنه من الأهمية بمكان أن نطرح تساؤلات على المستوى الوطني عن الحال الذي وصلنا إليه، وعن المسئول عن هذا التردّي الثقافي الذي نعيشه، وهل هو امتداد لحالة النكوص والتخلف الذي يعيشه عالمنا العربي والإسلامي؟

عندما نتحدث عن وظيفة الأدب والثقافة في مجتمعنا، لا بد أن نبدأ بتحليل لواقع هذه المجتمع، ومن ثم نعود إلى الوظيفة المطلوبة منه أن يؤديها فيه.

لقد عانى مجتمعنا - امتدادا لحقب طويلة - من الفقر والجهل، حتى إذا بدأ عصر التنوير، وبدأت بوادر التنمية الثقافية والأدبية، جاءت موجات عابرة للمسافات والحدود، لتحول اهتمام هذا المجتمع إلى معارك جانبية، بعيدا عن المعركة الرئيسة التي توصل إلى بر الأمان، بمجتمع مثقف وواع.

ربما يتبادر إلى الأذهان سؤال: هل مجتمعنا بحاجة إلى الأدب، وهل وصل هذا المجتمع في يوم من الأيام إلى درجة يمكن معها أن يعدّ مجتمعاً واعياً أدبياً؟

وعلى الرغم من عبثية السؤال، إلا أنه سؤال وجودي لا بد منه لإدراك الأزمة الثقافية التي نتاحتنا، حيث يعيش المثقف في أزمة مع نفسه أولاً، ومع مجتمعه ثانياً، وتعيش المؤسسات الثقافية حالة أشبه بما يمكن تسميتها «العزلة»، نتيجة لعدم توافق خطابها الثقافي مع الواقع الاجتماعي الذي وصلنا إليه، وللإجابة على هذا السؤال لا بد من إدراك المعطيات التي أوصلتنا إلى ما نحن عليه، من واقع اجتماعي وثقافي، وبالتالي أدبي، حيث ندرك أن هناك مشروعات كبرى، قادت المجتمع إلى الابتعاد عن الاهتمامات الثقافية وبالتالي الأدبية، في ظل خطاب أحادي غير متوازن، ومنها باختصار:

- الحركة الرياضية

لقد كان للحركة الرياضية، وتزايد الاهتمام بها، دور بارز في إنكاء الحماس الرياضي لدى

شرائع متعددة من المجتمع، ما أدى إلى تفرغ شريعة كبيرة من أبنائه من اهتماماتها الأصلية وحرفها، نحو الاهتمامات الرياضية، ومن ثمَّ الابتعاد عن الأدب ثقافة و اهتماما.

- التيارات الدينية

تعد التيارات الدينية التي تنازعت المجتمع، إحدى الموجات الكبرى التي جرفت معها تيارا كبيرا من مجتمعنا، نحو الاهتمامات الدينية المتطرفة، على الرغم من اعتقادنا سابقا، أن التيار الديني هو التيار الوحيد الذي عمل وفق برنامج جاد لأدلجة مريديه، ومن ثم تحويل خطابهم الثقافي إلى وجهة محددة، وعلى الرغم من ذلك، فقد أفرز هذا التيار، أجيالا اجتماعية بعيدة عن التيارات الأدبية والاهتمامات الثقافية، بل جاءت بأعداء للثقافة و الأدب، معتقدين أن الاهتمام الذي توليه الدولة للأدب، ما هو إلا ضرب من العبث.

- الصحافة والإعلام

على الرغم من الدور التعبوي للإعلام، إلا أنه أسهم بشكل كبير في ثقافة أبعدت الناس عن الأدب، من خلال تكريس نوعين من الخطابات الثقافية التي لا تتجاوز الخطاب الديني و اللغة و الشعر المحكيان.

- التلفاز

على الرغم من الدور الخطير لجهاز التلفاز، إلا أنه لم يُستغل في بداياته لتكريس خطاب يؤدي إلى زيادة الاهتمام الاجتماعي بالأدب، بل قاد خطابا أدى إلى تكريس واقع جديد، أفرز تسطيحا لثقافة الناس، وتحويل المجتمع إلى قطيع، لا هم له إلا توفير احتياجاته الاستهلاكية، من خلال البرامج والمسلسلات وغيرها.

- الشعر المحكي

لقد كان الشعر المحكي - على الرغم من أهميته التاريخية والتوثيقية، وكونه امتدادا للثقافة الشفهية - أكبر عوامل تسطيح الثقافة الشعبية، وتخريب ذائقتها العربية، حتى لم يعد المجتمع يتذوق أو يستسيغ سوى الشعر المحكي باللهجة المحلية، وبالتالي جرى إبعاد جمهور واسع من المتلقين عن ساحات الأدب الحقيقية.

- التعليم

أسهم التعليم بقسط وافر من تجهيل المجتمع، وذلك بتخريج أفواج من الطلاب الذين لم يكونوا على مستوى من تعليم يتيح لهم مواصلة تعليمهم، وبالتالي قيادة المجتمع، ولهذا كان يقول أحمد لطفي السيد، «الجهل خير من التعليم الناقص»، إذ فقدت جميع المؤسسات التعليمية بوصلتها، وأصبحت الجامعات مجرد مدارس أو ثانويات كبيرة.

وبهذا نجد أننا لن نستطيع تحديد العلاج للحالة التي يعاني منها مجتمعنا، ما لم تتضافر جهود الدولة ومؤسساتها التعليمية، ومؤسسات المجتمع المدني، لسد الفجوة في تهيمش مستوى الوعي الأدبي والثقافي، من خلال برامج تمتد لسنوات طويلة قادمة، ضمن إستراتيجية بعيدة المدى للتغيير الثقافي.

خصائص الرواية الجديدة وملامحها (المشهد الروائي المصري نموذجاً)

■ هويدا صالح*

بدأت الرواية - بوصفها شكلاً وجنساً أدبياً - في الذبوع والانتشار في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وهي ظاهرة ثقافية أدبية متصلة بالعالم عبر التمثيل السردي، ومنفصلة عنه بالتعبير الذاتي عن المؤلف؛ بوصفه منتجاً للنص، وخالقاً للعوالم المتخيلة فيه. وبعبارة أخرى، تقف الرواية على الحدود الفاصلة بين الفرد والعالم، وتتحرك ذهاباً وإياباً بينهما. ولم تعد تقبل مهمة تصوير العالم، ومحاكاة خريطته البشرية والتاريخية كما هو؛ إنما صارت مهمتها إعادة إنتاجه، وترتيبه، وتمثيل القيم الثقافية فيه.

كذلك كان الوصف أحد تقنيات بناء الرواية التقليدية، سواء وصف الشخصيات في مظهرها الخارجي، أو وصف المكان، وكانت تطول صفحات الوصف، ويظهر الكاتب براعته في قدرته على الوقوف على الجزئيات، وإظهارها، وتتبع حركة الشخصيات في دقائقها. وكان الوصف يضطلع بمهمة جعل القارئ يرى الأحداث، وكأنها تجري أمامه، ويرى الشخصيات وكأنها تتحدث وتتحرك أمامه. يقول آلان روب جرييه في كتابه «نحو رواية جديدة»:

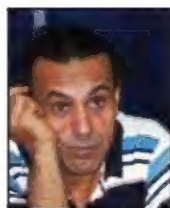
ولا يمكن الحديث عن ملامح الرواية الجديدة، وتقنيات السرد فيها، إلا بعد الرجوع إلى الوراء، لنعرف - وبشكل مختصر - التيمات الأساسية التي قامت عليها الرواية التقليدية.

لقد اعتادت الرواية التقليدية الاحتفاء بالحكاية، وتسلسلها المنطقي الذي يأخذ في الاعتبار التدرج المتتابع، والتنامي في الحدث، وصولاً إلى نهاية تتحل فيها الأزمة، أو ما يسمى بلحظة الذروة، وإعادة التوازن المفقود.

بعد هذا العرض السريع لفنيات الرواية التقليدية وتيماتاتها، علينا أن نوضح أولاً الأسباب التي أدت إلى ظهور ما يسمى بالرواية الجديدة، التي حاولت أن تراوغ المراكزيات الأصلية في الحدث الروائي التقليدي - كما يتنا سابقاً - مثل الحكاية والشخصية والزمنية، فبحثت عن طرائق جديدة للسرد تحررها من هذه المراكزيات. وكان هذا التطور والتغير في الشكل الروائي له أسباب كما له تجليات، ربما تكمن أسبابه في سقوط الأيديولوجيات الكبرى، وبتوزع دور الفرد والتغير من الجمعي إلى الشخصي؛ كذلك التقدم المذهل في الميديا بشتى



إبراهيم عبد المجيد



حمدي أبو جليل

تجلياتها، وظهور عصر الصورة، ووسائط جديدة لم تكن متاحة قبلاً للروائيين التقليديين، ولأن الرواية التقليدية ظهرت في ظل أفكار الحداثة الأوربية، فكان من الطبيعي - بعد استئراء أفكار ما بعد الحداثة، وذوبان هوية الفرد، وتفتيت الذات البشرية، والسعي إلى اختفاء الكائن الإنساني، وتدنيه في بنيات اقتصادية وسياسية - أن تنشأ أشكال جديدة في الرواية. فكل أفكار ما بعد الحداثة يمكن اعتبارها مؤشراً على تحول فلسفي هيمن على المنظومة الثقافية الغربية، ما أدى إلى ظهور أصوات تدعو إلى موت المؤلف، وأخرى تدعو إلى أن يصبح القارئ هو المنتج الجديد للنص، مثل نظرية القارئ والاستجابة؛ وثمة أصوات تدعو إلى لذة النص بعيداً عن القيم الأخلاقية والوعظية التي سعت إليها الرواية التقليدية، إضافة إلى المنعقدة بتحرير الرواية من نمطها التقليدي القائم على نظام الشخصيات، إلى رواية حركية مبنية على أساس اللغة ولبنات الألفاظ، حيث لا تحضر الشخصيات حضوراً

«إن الوصف كان يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث، وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية. وكان نقل الأشياء الموضوعية بهذه الطريقة الدقيقة يشكل عالماً مستقراً مؤكداً، يمكن الرجوع إليه بعد ذلك بسهولة، عالم يؤكد - بفضل تشابهه مع عالم الواقع - صحة الأحداث والكلمات والحركات التي سيملاً بها الكاتب هذا الإطار».

أما الزمان، فقد كان أحد التيمات الرئيسية التي تقوم عليها الرواية التقليدية؛ فالأحداث التي يخلقها الروائي، والشخصيات التي يجسدها،

تتحرك في زمن محدد ومعين، وهو زمن تصاعدي يتقدم دائماً إلى الأمام، ولا يمكن العودة إلى الوراء في الزمن، إلا من خلال الفلاش باك، أو التذكر والاسترجاع. والزمن في الرواية زمن مرن، فالروائي متحرر من قيوده، يستطيع أن يعبر أجيالاً أو قرونًا، دون أن يحطم الخيال.

كذلك يعد السرد وسيلة مهمة، يعتمد عليها الروائي كوسيلة لنسج الأحداث الواقعية والمخيلة وإنتاجها، وتوزيعها في ثنايا النص الروائي. والسرد في الرواية التقليدية هو قوامها الأساسي؛ وهو نقل الحادثة أو الحكاية من صورتها الواقعية إلى الصورة اللغوية. وقد اعتمدت الرواية التقليدية على الراوي العليم الذي يسرد لنا الأحداث مستخدماً ضمير ال (هو) أو ال (هي)، ويكون ذلك الراوي العليم حراً في التنقل بالأحداث، ومعرفة دواخل الشخصيات، وأدق التفاصيل، وقد يستخدم الروائي في سرده ضمير أنا أو المتكلم؛ وقليلة هي الروايات التي رويت بضمير المخاطب.

السينما على مستوى تقني، ووظفت لغة السينما من مشاهد متجاوزة، واستفادت من فكرة المونتاج السينمائي، لوجدنا هذا واضحا في رواية مثل رواية: «دكة خشبية تسع اثنين بالكاد» لشحاته العريان. يفتح الكاتب روايته بعين «الكاميرا مان»، الذي ينقلنا في مشاهد متتابعة ومتجاوزة، بين طرقات ودروب القاهرة القديمة بأحيائها؛ فترسم عين الكاميرا تفاصيل المكان ودقائقه، بالتوازي مع غربة الذات الساردة المغيبة وراء سحائب الدخان، والتي تنظر إلى العالم من خلال ضبابيته.

يقول في مفتتح الرواية: «بيت قديم.. له مشربية مضاعة.. ونساء يظهرن ويختفين.. ثلاثة أدوار علوية.. وأفريز خشبي.. وبلاكية من الحجر الملون». ويقول في صفحة ١٥: «المديح.. يميذانه ذي الروائح، وبرك الماء على الأرض، والإضاءات المشعثة.. وهو على العموم، لا أرى فيه جيدا، حيث تشوش الرائحة بصري، فأتجاوزه مسرعا.. بعيدا عند سور مجرى العيون..»

كما أفاد منتصر القفاش من فكرة الكاميرا والسينما، بشكل مباشر ومعلن في روايته «أن ترى الآن»، قصور لنا حياة بطله مجرد كادرات متراسة، صورا تراوغة وتكشف له حياته، تتنازع الشخصية بين التذكر والنسيان، يجدها البطل فرصة في وضع حياته في صور وكادرات فيقول في صفحة ٥٥: «بمجرد إخراج الفيلم منها تصوير بلا ذاكرة، مهياة لاستقبال أفلام أخرى بدون ذكريات عن صور قديمة، قد تأتيتها في أية لحظة. مع كل فيلم جديد تبدأ الكاميرا من جديد، وكل ما يشغلها أن تنتهي من عدد الصور المحدد للفيلم لتبدأ من جديد».

أما عن تأثيرات موضوعات السينما، فنجدها

مهيمنة، كما هو الحال في الفضاء الروائي الكلاسيكي. بل هنالك ثمة دعوات إلى تخليص الرواية كليا من مفهوم الشخصية، وهو تصور يتدرج ضمن سياق ما بعد الحداثة الموهل في استبعاد الذات الإنسانية، وتهميشها أو زحزحتها عن مركزيتها الأنطولوجية. ولأننا في العالم العربي لسنا بعيدين عن هذا الحراك السردى وهذه التغيرات في أنماط الرواية، فقد أدى كل ذلك إلى ظهور أشكال للرواية، لم تكن معروفة من قبل. وسوف أركز حديثي في محورين:

المحور الأول: عن مصادر التعبير السردى والمضمون الذي سعت إلى التعبير عنه بما يسمى بالرواية الجديدة:

أ- السرد على مستوى تقني:

دور السينما في السرد: حضور الصورة/ المشاهد، وفكرة المونتاج تأثيرات موضوعية من السينما.

دور الدراما التلفزيونية: ظهور لغة تسعى إلى تفتيت مركزية اللغة.

ب- الموضوعات أو المضامين التي تعاطت معها الرواية الجديدة: (المهمشين أو البيئات البينية، التي تقع في منطقة وسط بين القرية والمدنية، والموضوعات النسوية، والوثائقية الجديدة)

المحور الثاني: هو طرائق السرد التي ظهرت مثل: (حلقات السرد، والمتوالية القصصية، والرسائل والخطابات، واليوميات، والمذكرات والاعترافات، والمحاكاة الساخرة، والوثائقية الجديدة).

المحور الأول

لن نظرنا مليا إلى الروايات التي أفادت من

مصادر الرواية الجديدة:

وحين نأتي إلى الدراما التلفزيونية وظلالها في الرواية الجديدة، تؤكد لنا هذه الرؤية رواية «عمارة يعقوبيان» لعلاء الأسواني، الذي يرسم بمهارة علاقة التفاعل بين رجال الفساد ورجال الثورة في مصر، وتصيح الرواية مرآة تتداخل وتتشابك على سطحها صور البشر والعلاقات التي تربط قاع المجتمع بالصفوة في قمته، إنه مجتمع يحطم بقسوة علاقة الحب الجميلة بين طه الشاذلي ابن البواب، وبثينة التي توفي والدها الطليخ فجأة، فوجدت نفسها ملزمة بأن تعول إخوتها الصغار، تباع بثينة نفسها بالتدريج، بينما ينتقل طه الشاذلي إلى الانتقام المشحون بالمرارة والكراهية، يتحول طه إلى عضو في الجماعات الإرهابية، يتدرب على عمليات التفجير والاعتقالات في طره؛ لكي ينتقم من مجتمع لم يمنحه فرصة استكمال تعليمه، إلى أن تحل اللحظة التي يطلق فيها طه الرصاص على العقيد صالح رشوان، وهكذا نجد أن الشخصية الوحيدة في الرواية التي تقاوم التحلل والفساد بقوة، هي شخصية طه الشاذلي، وهو بطل لا يمكن لأحد أن يتعاطف مع الطريق الذي مضى فيه، لأنه يمثل فكرا مرفوضا بالنسبة لنا، وهو الفكر المتشدد دينيا، المنحاز لقناعات نرفضها، ونلمح في الرواية أثر الدراما التلفزيونية قويا في صراع الانتخابات والمخدرات والإرهاب وغيرها.

وحين نخلص إلى المضمون الذي عالجت الرواية الجديدة فتبدي لنا عدة نقاط أولها:

الوثائقية الجديدة: دأب الكثير من

متجلية في رواية «أن تكون عباس العبد» لأحمد العايدي.. ولئن أقول مثلما كتب البعض إن الرواية منسوخة عن نادي القتال؛ ذلك الفيلم الشهير، ولكنني سأقول إنها متأثرة بمضمونه؛ فتجد ذلك التداخل بين شخصية عوني الطيب، وابن الأخ المريض النفسي، وعباس الشخصية المصنوعة من هلوسات أدوية العلاج النفسي، يواصل الكاتب تقديم المشهد الواضح تأثير نادي القتال فيه، حين يحدث الخلط بين عوني وعباس، وحين نشاهد مشهد ضرب عباس لعوني في بداية الرواية، ويتكشف لنا في نهايتها أنه كان يضرب ذاته المتخيلة؛ يقول في صفحة ١١٨: «ومين قالك إنني ضربتهم هما»

«يعني إيه»

لكن..

«أنا ضربتك انت..»

.. دخلت عليك زي ما أكون عايز أبطلك

.. ديب ديب ديب

«لحق يا ده بيضرب نفسه»

.. تقولش بنفص سجادة».

ويستعير أحمد العايدي الكثير من تقنيات السرد السينمائي، بل إن الراوي ذاته يبدو ضحية لمخيلة حافلة بالصور السينمائية، وواقعة ضحية للحلول التقليدية التي تقدمها الدراما، ولا يتوقف حضور السينما على لغة السرد فقط، وإنما يمتد هذا الحضور إلى ظهور أسماء لأفلام شهيرة مثل «ماتريكس»، أو أسماء نجوم مثل ريتشارد جير،

الدراما التلفزيونية كمصدر مهم من



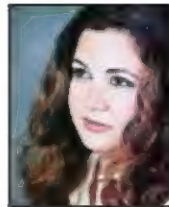
سعيد نوح



سيد الوكيل

أدعو الموتى» و«٦١ شارع زين الدين» ليس سعيد نوح نفسه؛ من يقدر على الجزم أن بطله «الخباء» ليست ميرال الطحاوي، وأن الراوي في «مناهة قوطية» أو «الخوف يأكل الروح» ليس مصطفى زكري ذاته؛ من يؤكد لنا أن بطله «تمارين الورد» ليست هناء عطية، وأن إحدى الأختين في «لهو الأبالسة» ليست سهير المصادقة؟

إن ظلال السير الذاتية تتبدى وبشكل لافت في الرواية الجديدة، بل يمكننا وثيقة تامة أن نقرر أن السير الذاتية إحدى ملامح الرواية الجديدة، بل واحدة من أهم تجلياتها. (الرواية حين تتعامل مع الخيال وسياقات فنية خاصة بها، وتتماس مع الواقع، ولذلك تعاملها مع السيرة الذاتية ليست محاكاة لسيرة المؤلف، وتسجيلاً أميناً لسير المؤلف، بقدر ما هي لحظات. والسيرة الذاتية تتداخل في البناء الروائي، فلا يوجد عندي سيرة ذاتية، إنما عندي رواية، هناك لحظات ومشاهد قد تثبتنا أن لها مرجعيات من سيرة الكاتب نفسه، وهذا الذي يجعلها تختلف عن السيرة الذاتية، كما كتبها لطيفة الزيات مثلاً سيرة ذاتية واضحة الملامح، الفرق بدقة في الرواية التي كانت تتبع خطأ زمنيّاً متدرجاً كانت أقرب لفكرة السيرة الذاتية؛ يبدأ بسرد أحداث سيرة تسلم بعضها بعضاً، لكن بناء الرواية الجديدة التي ليس فيها زمن ممتد ومركزة للحدث، يجعل الكاتب يعتمد إلى قفزات في الزمن دون مراعاة لخطية الزمن، وهذا في نهاية الأمر يضعها في أفق الرواية أكثر من أفق السيرة الذاتية، ولكننا نرى عبر لمحات وإشارات أن نجد شبه ظلال للسيرة داخل العمل، وأحياناً يؤكد الكاتب مرجعية هذا الخطاب السردية له بأن يحضر باسمه أو هويته الثقافية).



ميرال الطحاوي

الكتاب على إخراج نوع من البيانات - حقيقية وتاريخية - ضمن السرد الروائي، ربما للإيهام بواقعية الأحداث، وربما لخلط الواقع المتخيل لإثراء العمل الروائي، مثلما فعل صنع الله إبراهيم في نصه: «اللجنة» وكما فعل إبراهيم عبد المجيد في: «لا أحد ينام في الإسكندرية». ولكن الرواية الجديدة قدمت لنا وثائقية جديدة، وهي وثائقية تقدم أحداثاً حقيقية.. ولكن بشكل متخيل. فهي لا تحاكي الواقع بأمانة، بل تتناول الحدث الواقعي بشكل خيالي، مثلما فعل حسين عبد العليم في روايته: «سعدية وعبد الحكم». فنجد أنه يأتي بأحداث تاريخية بعينها، مثل حظر الدعارة أو إياحتها، ويقدمها في صورة تقارير لضابط شرطة، ولو دققنا قليلاً في هذه الوثائقية، لوجدناها إعلاء بناء وتخيل كامل من الكاتب، فقد أخذ الحدث التاريخي ووظفه في روايته، حتى يخدم به السرد. يقول في صفحة ٨: «منذ بدايات عام ١٨٢٤م كان محمد علي باشا قلقاً ومشوشاً، أجرى المقابلات، واستمع للمستشارين، وطُقس وطلب معلومات كثيرة، وظل يقلب الأمر في رأسه، وهو يهمهم أثناء تدخينه الأرجيلة، وفرجته على الراقصات والجواري الحسن، وقبل أن ينصرم العام، أصدر قانوناً بحظر البغاء في القاهرة، وحظر الرقص العمومي للنساء».

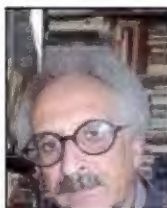
السير الذاتية في الرواية الجديدة

إن منطقة التماس بين السير ذاتي والتخييلي في الرواية الجديدة مريبك وشديد التعقيد، فمن يقدر على الجزم أن الراوي بضمير الأنأ في «لصوص متقاعدون» ليس هو حمدي أبو جليل نفسه؛ من يجزم أن الراوي الذي سمي سعيد في روايتي سعيد نوح «دائماً ما

يمارسهما عليها المجتمع الذكوري صار هماً أساسياً؛ فلم تعد تقنع بصورة جعلها تشعر بالضعف والدونية والاستلاب، فحاولت المرأة عبر مستويات السرد الروائي، أو السيرداتي أن تظهر المعنى الخاص الذي تمثله المرأة على المستوى الوجودي؛ إذ أن الكاتبات.. اشتغلن على قضايا ذاتية شديدة الخصوصية، خصوصية عالم المرأة، فواكبن - بالطبع - التجديد والتطور الذي لحق بالشكل الروائي، فتجد كاتبات مثل ميرال الطحاوي،



علاء الأمواني



صنع الله إبراهيم

ومي خالد، وهناء عطية، ونجوى شعبان، وصفاء عبد المنعم، وغيرهن، حيث لا تبرز المرأة في كتاباتهن بالشكل التقليدي، أسيرة قانون الذكورة - كما في السابق - وإنما تحول أن تكون مع العالم الجديد في متحولاته وتقلباته.

المرأة في رواية (البلا نجانة الزرقاء) لميرال الطحاوي وفي (جدار أخير) لمي خالد و«تمارين الورد» لهناء عطية و«استقالة ملك الموت» لصفاء الثجار، تعمل للتغلب على أزمتها الحياتية من خلال اكتشاف موقعها الإنساني الجديد، والتعايش معه من زاوية نظر موضوعية، أساسها التكوين النفسي السوي، هذه النظرة الإيجابية لا تتقاطع مع تأكيد الموجة الروائية الجديدة على تصوير الشافر، وفرض وجوه الاختلاف، ورفض الصورة الإعلامية، لأنها لا تتعامل مع عقدة الجسد، بل تسعى إلى الانفتاح على عوالم جديدة في التجربة الأنثوية.

المحور الثاني؛ طرائق السرد في الرواية الجديدة

إن السرد في الرواية الجديدة وسيلة مهمة في

البيئات البيئية أو المهمشون هي الرواية الجديدة

حين نطلق مصطلح المهمشين، لا نكون مطمئنين إليه تماماً، فالكثافة عن كل ما هو هامش في مقابل كل ما هو متن، يعد كتابة عن المهمشين، وهو ليس بجديد على الأدب العربي، فتخصص اللصوص والشرطة والعيال في البدايات، يمكن أن نعتبرها كتابة للهامش، وكتابة القرية في مقابل المدينة أيضاً كتابة للهامش، وكتابة المتصوفة وعالمهم كتابة هامش، وكتابة

مجتمعات الثوية مثلاً كتابة هامش.. وهكذا؛ لذا عند النظر إليه كملح بلز في الرواية الجديدة، نفضل أن نطلق عليه كتابة المجتمعات البيئية التي تعيش على تخوم المدن؛ فهي ليست مدناً وليست قرى، كتابة تسريد حيوات الذين يعيشون في هذه الأماكن العشوائية، يمكن أن نطلق عليها ملحقاً من ملاحم الرواية الجديدة، مثل رواية «فاصل للدهشة» لمحمد الفخراي، ورواية «من حلاوة الروح» لصفاء عبد المنعم ورواية «لصوص متقاعدون» لحمدي أبو جليل، ورواية «٦١ شارع زين الدين» لسعيد نوح، ورواية «لهو الأبالسة» لسهير المصادقة. كل هذه روايات وغيرها كثير، ظهرت في السنوات الأخيرة، وتعد من تجليات الرواية الجديدة وملاحمها.

الملح الأخير من ملاحم الرواية الجديدة هو ملح الكتابة النسوية، وأقصد إبداع المرأة، المرأة كذات فاعلة ومبدعة، وليست كموضوع.

إن اشتغال الكاتبات بقضية المرأة، وتجربتها الوجودية، التي تعكس وضعاً اجتماعياً وثارياً وإنسانياً مختلاً، نتيجة للقهر والتسلط اللذين

لمصر.. وهكذا. ولكي ندلل على تعدد طرائق السرد في نص «كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد» سنجد في الرواية سرداً تقليدياً، مثل السرد بلسان الراوي العليم في الفصل الذي افتتح به الرواية. يقول في صفحة ٩: «عادت في الساعة السابعة كعادتها، كانت في يدها حقيبتها السوداء، أمسكت بالإشارب وقالت لأنها صائمه». كما يعمد الكاتب إلى استخدام ضمير المتكلم، وهو أيضاً طريقة من طرائق السرد التقليدي في الفصل الذي عنوانه الكاتب ب: «صفية محمود». يقول صفحة ٧٩: «سألتني لِمَ أَرَّ عيونك حزينة دائماً؟ فامتألت عيناى بالدموع، قالت يوم أن تشعري بحاجتك إلى صديق، فيسعدني أن أحمل عنك بعض همومك».

كما يستخدم الكاتب صيغة الرسائل والخطابات في فصل: «أوراق منثورة غير معلومة التواريخ» يقول في صفحة ١١٧: «إلى خالد.. يا الذي أنا له، ولغيري سوف تكون، أحس أن قلبي غير منتظم النبضات، أستودعك مائي، وكل علامات الوداع، وزهرة السيدة الجميلة، وأغنية الروح العائدة إلى بارتها، وبابا من الرخام يحجز الهواء، وأدق التفاصيل لحارس ينام على عيون العابرين، وسعيد حين كتب على جدار الروح، اتسع وهو لا يعرف ماذا يفعل الواحد، والله». كما يستخدم طريقة أخرى من طرائق السرد، وهي الاعترافات في فصل: «محمد على خطيب ماجدة» يقول: «كنت أحبها هي لا ماجدة، ولكن لم أستطع أن أقول ذلك لها بعد أن عرفت ماجدة...». كما يستخدم الكاتب طريقة حلقات السرد المتجاورة والمنفصلة، والتي يربطها سياق واحد، هو أنها أوراق سعاد المنثورة. مثلاً يقول في فصل: «أوراق سعاد محمد» صفحة

تمثيل المرجعيات المعرفية والثقافية، والتعبير عن الرؤى والمواقف الرمزية، وهذا يدفعنا إلى فكرة تتبع الكيفية التي تشكل بها المادة السردية، وطرائق تركيبها، وأساليب السرد، ثم الرؤى والأفكار التي تشكل عملية البناء الفني. فالسرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع - دون استثناء - في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم. وكما يورد «إدوارد سعيد» فالأهم ذاتها تشكل من «سرديات ومرويات».. وقد عمد الروائيون في رواياتهم الجديدة إلى العناية بالسرد، بالسرد ذاته، يتركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعاً لنفسه؛ فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والمادة التخيلية، وأثر النص في المتلقي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم.

ومن هنا، تعددت مستويات السرد في النص الأدبي الواحد، وظهر في النص الواحد أكثر من خطاب، تتعدد فيه مستويات السرد وأنواعه وطرائقه، فنجد سرداً تقليدياً، ونجد تيمة الخطابات، وتيمة الاعترافات، كما نجد صوت المؤلف، وقد نجد قصائد شعرية، حين ظهرت رواية سعيد نوح: «كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد» في منتصف التسعينيات، جمعت بين أكثر من طريقة من طرائق السرد، وهذا ما صدم الخطاب النقدي الذي لم يكن مستعداً لتقبل هذا النوع من السرد المتعدد الطرائق، ما دفع الكثير من النقاد وعلى رأسهم نقاد أكاديميون لهم خطابهم النقدي المعروف، أن يتعاملوا معها بمقاييس النقد التقليدي، فينظر إليها برؤى أيديولوجية وتصبح «سعاد» بطله الرواية، رمزا

العالم الذي يقدمه بشكل فوقيّ؛ فهو المثقف الذي ينظر إلى العالم من منطلق الفوقية والتعالى على هذا العالم.. وهذا ما فعله حمدي أبو جليل في «لصوص متقاعدون»، فبطاها مثقف، وضعته ظروفه في منطقة عالم الرواية، مثشية ناصر، إذ بدأ يرصد بحس ساخر تفاصيل حياة شخصه، يصورهم في لوحات سريرية، ويصور قبحهم وعلاقاتهم الاجتماعية الفاسدة، في لغة ساخرة، مفارقة بصورة الواقع، فيقبض على لحظات خاصة في حياة بطله (أبو جمال)، وأبائيه سيف وجمال والآخرين. ويهدف الكاتب من وراء ذلك إلى فضح المسكوت عنه، وتعرية التابوهات، وتقديم العادات والسلوكيات البالية في المجتمع، وعبوه الكثيرة من جهل وتخلف ونفاق.

فهي فكاهة أدبية خفيفة لا تعتمد الإيذاء، ولا تصل إلى درجة الإيلام، قدر ما تحمل في طياتها ما يبعث على الابتسام، والدعوة للتأمل في مواطن الأمور وجوهر الأشياء انهامشية. يقول الكاتب في صفحة ٦١: أم جمال هي الوحيدة في هذا البيت الذي فشلت في أن تكون تجاهها مشاعر واضحة.. في هذه الفترة كنت لم أتمكن من رؤيتها مباشرة، ولكن صوتها عرفني عليها معرفة جيدة، معرفة سماعية مصحوبة بانطباع يشبه شتائمها الصباحية لزوجات أبنائها.. شتائم جنسية صريحة ومثقاة بعناية فائقة، تمثلها تمثيلاً جيداً وسلساً، ينزع عنها فجاجة وحرص الشتائم، ويجعلك تتقبلها كحوار لمشهد عادي من حق أم جمال أن تؤديه في عرض الشارع، وأمام عدد لا بأس به من المشاهدين».

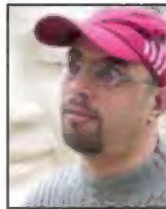
أما المحاكاة الساخرة فتجدها في رواية «فوق الحياة قليلاً» لسيد الوكيل، وهذه المحاكاة الساخرة تعد ملهماً من

٤٥: «كانت تغني لسعيد، وسعيد يقبّع خلف النمل، تردد أن عد يا صغيري فقد أحضرت لك قطارا ودبابه يجلس عليها العسس، وأصدقائك يقفون تحت الشرفة.. كن على حذر، ما هي إلا خطوة أولى، تخطوها نحو البداية، لذلك التبع دوامات وللجبل قمة، حذار أن تجوب قلبي لاهيا فلي أشياكي ولك أشياؤك.. يا بنات هذا أخي قد طلع الفجر عليه وعاد إليكن، فبيئن أحزانكن ليشيلها، وأنت يا أمي هيا جهزي المئين المبتل بالسمن البليدي وحليب الصباح.. عندما سمعته يقول لأمه: أنا جميل هكذا؟ موتا يموت، حزنا يحزن، من يقول غير هكذا يا أخي.. قدمعت عين سعيد.. كذلك استخدم الكاتب قصائد شعرية بالفصحى والعامية من تأليفه وتأليف بعض الأصدقاء الحقيقيين للكاتب، وهذه هي ظلال السيرة الذاتية التي ستحدث عنها في موضعها.

وليس التداخل بين المؤلف والرواية في الأدوار والوظائف هو المظهر الوحيد المميز في رواية «كلما رأيت بنتاً حلوة أقول يا سعاد»، إنما التداخل بين السرديات بأنواعها ومستوياتها، فبعض تلك السرديات تأتي على شكل رسائل، وبعضها يأتي على شكل يوميات.. كما يقدم لنا قصائد شعرية واعترافات.. وسرد تقليدي، كل هذا يوجه انتباه القارئ إلى خصائص فنية لتعدد مستويات السرد.

المحاكاة الساخرة طريقة من طرائق السرد الجديد وهي التي تعد إضافة جديدة للرواية، وقبل الحديث عن فكرة المحاكاة الساخرة، علينا أن نفرق بين أمرين: الأول، السخرية؛ والثاني، المحاكاة الساخرة..

السخرية هي أن يتناول الروائي



مصطفى زكري



منتصر القفاش

الذي عنوانه: «كان محتاجاً لمن يسكب قهوته»، ومرة أخرى بالتمليح حينما يتحدث عن قصته. ويستدعي اسم إبراهيم أصلاً مناقشة وجهة النظر في الكتابة، وهكذا.

إذاً.. هدف المحاكاة الساخرة، هو نقد أوضاع أو أفكار تهدد المجتمع من وجهة نظر المؤلف. ومن خلال النقد، تسعى المحاكاة الساخرة إما إلى إحداث التغيير أو منعه، وهنا تكمن إنسانيتها، فهي تحاول أن تُبقي على ما يراه المؤلف صالحاً، وأن تقاوم ما يراه المؤلف خطراً يهدد المجتمع؛ فصورة الشاعر الذي يعيش الحياة بشكل مجازي وليس بشكل واقعي، هي محور المحاكاة، لأن جوهرها الحقيقي، والفرق بينها وبين السخرية، أنها تحاكي بشكل ساخر مقولات كبرى، وشخصيات عظيمة في التاريخ، تنتقدها من داخلها هنا، وتكشف عجائبية الواقع، فما نظن أنه عادي وبسيط، نكتشف عجائبيته، وتكشف ما يمر علينا باعتباره مألوفاً وعادياً، تكشف عجائبيته. يقول في صفحة ١٥: «ذات مرة كان على شاطئ الإسكندرية، عارياً مثل الجميع، معجوناً بالرمال والشمس والملح كأي واحد هناك، لكن شعور التميز داهمه لحظة إنه في وضع يصعب أن يتميز فيه أحد وهاجت فيه قريحة الشعراء، كان يفكر في قصيدة للبحر حين رآها. فتاة سمراء طويلة، بدت منسجمة تماماً مع إيقاع اللحظة، هيفاء سمراء كفتيات الشعراء دائماً، وثمة رمال وشمس وبحر، وتذكر قصيدة لأمير الشعراء مطلعها:

ريم على القاع بين البان والعلم.

كان يشعر أنهما وحدهما في هذا المكان الساحر، كأماكن ماركيز على البحر الكاريبي».

ونرى الكاتب يتوَّع في مستويات السرد، ويتوَّع في الرواة ما بين الراوي العليم، والذات الساردة. والملف الضمني، والمؤلف الحقيقي للعمل، نرى

ملاحم ما بعد الحداثة، كما بينت مارجريت روز، حيث يعيد تشكيل العالم وتمثيله بشكل ساخر، ولكنه لا يسخر منه.. فسيد الوكيل من أجل تعميق التوهم بين ما هو حقيقي وما هو متخيل في النص، يُحدث تبادلاً وتداخلًا في الأدوار بين المؤلف الحقيقي للنص، والشخصية الأساسية فيه. وهذه التيمة السردية تجعل المتخيل المنبثق من تضاعيف السرد، يتأرجح بالنسبة للمتلقي بين مستويين متناوبين: وقائعي (أحداث ووقائع وشخصيات حدثت بالفعل، حدثت ومعروفة)، ووهمي. وهي لعبة سردية تحرر الرواية من القيد التخيلي الصرف، وتكسر الوهم به، حينما تدفع الواقع (الحقيقي) إلى أفق التخيل مرة، وتقوم في مرة ثانية بإضفاء بعد واقعي على المكونات التخيلية. والتداخل السردية بين المؤلف والشخصية تحرر بناء النص وأبعاده الدلالية من القيود الموروثة للنوع الروائي، فيها تستبدل نمطا حرا من العلاقات السردية، تمكن الشخصية من الحديث عن مؤلفها، والمؤلف من الحديث المباشر عن شخصية روايته دون التباس أو خوف من الانزلاق إلى ما هو بعيد عن عالم الرواية نفسها، فتجد أيضا في فوق الحياة قليلاً.. المثقف (في مستوياته) الشاعر، الذي يحاكيه الكاتب بشكل غرائبي وساخر، وكذلك نجد الحديث عن المؤلف سيد الوكيل نفسه، وهنا لا يقول أنا سيد الوكيل الذي يتكلم، بل يضمن لنا إشارات تجعل المتلقي يربط في ذهنه بين المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي للعمل؛ فيستدعي مثلاً قصة سبق له نشرها ضمن مجموعته القصصية الأولى «أيام هند»، وهي قصة هدى كمال، ويناقش تصرفات الشخصية، ويعيد كتابتها بوجهة نظر مختلفة، هنا نفهم أنه يتحدث عن نفسه بوصفه المؤلف، وتظل هذه التيمة الحديث عن المؤلف داخل النص تظهر وتختفي، تأتي مرة بالتصريح كما في الفصل

ويمكن أيضاً أن نلمح فكرة المحاكاة الساخرة في رواية: «أن تكون عباس العبد»، حيث يسخر الكاتب بنوع من كسر الإيهام في جلسات العلاج النفسي، خاصة في مشهد «جلسات العلاج النفسي»، فترى الراوي يحول إرشادات المعالج إلى خطبة من خطب الدعاة التي تحفل بالهجوم على الإمبريالية والصهيونية، في سخرية واضحة من يؤس هذا الخطاب ومن قضاياء. كذلك يسخر الراوي من خطاب العشق العذري التقليدي، ممثلاً في نموذج الألى «قيس الملوخ» الذي يستدعيه الراوي، وهو يسرد تجربته في الانفاق مع «هند» الساقطة، وهي تجربة لا تخلو من تعاطف ساخر، لا سيما وهو يؤكد تحول الفتاة إلى سلعة لها تاريخ صلاحية.. بدءاً وانتهاءً.

اليوميات والاعترافات: من طرائق السرد أيضاً في الرواية الجديدة شكل الاعترافات، ويمكن رصد هذا الشكل في رواية نهى محمود: «الحكي فوق مكعبات الرخام»، حيث تستخدم صيغة اليوميات المؤرخة بتاريخ متتابعة أحياناً، وغير المتتابعة أحياناً أخرى، حسبما تجد من أحداث ترويها وتسردها لنا. وفي هذه الطريقة من طرائق الحكي، تتسبب الأحداث كاملة للمؤلف، على هيئة يوميات واعترافات. وهذه التقنية أو الطريقة سمحت لها بالقفز داخل الزمن السردى، فلا تتابع للأحداث، ولا نمو ولا تصاعد، بل قفزات في الزمن أتاحتها فكرة اليوميات؛ فاليوم الذي لا أحداث فيه نجدها تقفز عليه، وكأنها تقاوم النسيان والتهميش بذاكرة السرد، تقول في صفحة ٣٦: «السبت ١٩ / ١١.. اليوم جاعني أدهم في حجرتي في المستشفى.. تناولنا القهوة سوياً.. جلس أمامي صامتا.. ابتسمت وظللت صامته.. قطع هو حالة الصمت وسألني عن أحوالي.. قلت إنني صلبة».

صوت المؤلف واضحاً في مقهى المثقفين الذي يحاكي فيه حيواتهم وعلاقتهم بالغرب ومقاهي فرنسا صفحة ٥٦: «وحين أريد أن أكتب عن مقاه المثقفين سوف أفكر في المكان، وعندئذ سوف تسطع كائنات المكان من تلك الطاقة التخيلية الجبارة لألية الاستدعاء.. وسوف أرى دائماً نجيب محفوظ على أحد مقاهيه العديدة، حيث أجهد مريديه في البحث عنه والإنصات لضحكاته، وحيث يجلس ليرنو بعينين متعبتين إلى شاشة التلفزيون، يرقب باهتمام الحركة المضطربة لفتاتين بملامح فرعونية، يتسلمان جائزة نوبل»، نرى في المقطع السابق أن المؤلف سيد الوكيل حاضر يحكي عن المثقفين ونجيب محفوظ، في حين أنه يجعل المؤلف في موضع آخر شخصية في الرواية مروي عنها في فصل: «كان محتاجاً لمن يسكب قهوته» حيث يروي مؤلف ضماني عن المؤلف الحقيقي سيد الوكيل وشخصياته، وحياته الخاصة، ومعايشته لهذه الشخصيات. يقول في صفحة ٤٥: «هل يحسب زوجته ساذجة هكذا لتصدق ما قاله عن معايشة المبدع لشخصياته، حتى أنه ينطق باسمها ٩٠٠»، وفي موضع آخر يجعل سيد الوكيل نفسه يتحدث ويحكي، فيقول في صفحة ٢٧: «على نحو غامض اخترت لهدى كمال فراء ثعلب، وألبوم صور، وكتلة لحم مخروطية تشوى، وعلى نحو غامض أيضاً تركتها أمام ثلاثة مفتوحة، في مشهد ميلودرامي فسر بثقة على أنه معادل موضوعي».

وكان في النص مستويات مختلفة من السرد، سرد على لسان الذات الساردة، وآخر على لسان الراوي العليم، وثالث على لسان المؤلف الضمني، ورابع على لسان المؤلف الحقيقي للعمل.

* كاتبة من مصر

الشعر المغاربي المعاصر بين التقليد والحداثة

■ عبدالله شريق*

تتقاطع في الحقل الشعري المغاربي المعاصر ثلاثة أنماط كبرى من الشعر العربي إلى جانب الشعر المقول والمكتوب بالأمازيغية، والعربية العامية، والفرنسية هي:

النمط المحافظ على الشكل التقليدي

النمط الجديد المتحرر من شكل القصيدة التقليدية وقوانينها

نمط قصيدة النثر

ويتفاوت فيها الاهتمام بتوظيف التوازنات الصوتية والتركيبية من شاعر لآخر، ومن نص لآخر.

٢ طريقة تعتمد التفعيلة العروضية كأساس إيقاعي، بكل ما يقترن بها من تنويعات في كيفية توزيع التفاعيل والأسطر والوقفات والجمال الشعرية، مع اهتمام متفاوت أيضا بالتوازنات الصوتية والتركيبية والدلالية من نص لآخر، ومن ديوان لآخر.

٣ طريقة لا تخضع لأي قانون إيقاعي مسبق، وتعتمد إلى توظيف إيقاع

وإذا كان البناء الإيقاعي، بالمفهوم الواسع للإيقاع: الذاتي، الصوتي، الدلالي والبصري هو المميز الأكبر للكتابة الشعرية، بوصفه «الدال الأكبر» كما يقول H. Mechonnic، والمنسق الداخلي بين مختلف مكوناتها^(١)، في تفاعل مع اللغة الشعرية والبناء النصي والرؤيا الشعرية، فإنه يمكن أن نميز في هذه الأنماط الشعرية بين ثلاث حالات من التشكيل الإيقاعي:

١ طريقة تخضع للبحور أو الأوزان العروضية ونظام القصيدة التقليدية،

التوازنات الصوتية والتركيبية والدلالية
بطرق بنائية متباينة.

وقد خضعت الأنماط الثلاثة في ظهورها وانتشارها وانحسارها، لتحولات الوعي الفني والثقافي والإيديولوجي لدى شعرائنا في المغرب والجزائر وتونس، ولمتطلبات المراحل السياسية والاجتماعية والثقافية التي مرت بها هذه البلدان في الفترة المعاصرة. وكل واحد منها يمثل فلسفة جمالية معينة، وتصورا خاصا لطبيعة الكتابة الشعرية - التصور الكلاسيكي الجديد. التصور الحدائي المتعدد.. علما بأن بعض الشعراء تحولوا من النمط التقليدي إلى النمط الجديد، وجربوا الكتابة أيضا في نمط قصيدة النثر، وبعضهم ظل يراوح ويتردد بين التقليدي والجديد.

١- النمط التقليدي:

رغم ارتباط هذا النمط بالمفهوم الكلاسيكي للشعر، فإن بعض شعرائنا المغاربة ما يزالون يستخدمونه، أو يزاوجون بينه وبين النمط الجديد، بمستويات فنية وتناسية متفاوتة القيمة، تتراوح بين المحافظة والثبات، ومحاولة الانفتاح وممارسة بعض التجديد الجزئي، في مناسبات وموضوعات متعددة، بعضها جديد وبعضها تقليدي:

لكل قلب إذا يأسى دوافعه

وكل جفن به تبنى مدامعه

وضعت علم الأسى فينا فمعذرة

لا تأخذني بعلم أنت واضعه

إني قرأتك في الآمال نائية

في ليلك المرادهاجت مضاجعه

في مقلتيك اللتين الله صاغهما

من كبرياء، وفي هول تصارعه

فيم انقطاعك للأحلام تتبعها

ويل لقلب غريب عنه واقعه

لأنك المتنبى كنت أحزنهم

وكنت أغرب من بانث مرابعه

لأنك المتنبى لم تزل ألما

تصيح في لجة الدنيا مواجهه^(١)

ويوظفونه في التعبير عن مواقف ذاتية

وواقعية، وعن مشاعر وقضايا وطنية، ضمن

أسلوب كلاسيكي جديد:

أتيتك ملتحفا هامتي

وممتشقا في المدى قامتي

أتيتك «أوراس» محترقا

ودمع الأحبة في راحتي

تمر السنون ولما يزل

صهيلك أوراس في واحتتي

وتحملني زهرة في رباك

وعصفورة غردت آيتي

وتسألني قطرة من دماك

لماذا؟ فأشكو لها حائتي

بلادي التي علمتني الشموخ

سأغرر في صدرها رايتي

وأمشي على جمرها حافيا

وأمضي إليها إلى غايتي

وأنقش في خدها كلمة..

من العنقوان.. أيا سادتي

أحب بلادي وإن أنكرتني

فحب الجزائر من عادتي^(٢)

وفي تجسيد حالات وقضايا تتعلق بحاضر الأمة العربية والإسلامية، من خلال تقليد بعض القصائد في الشعر العربي القديم:

يا أمة شبت من جنبها الأمم

يخيفها الحبر والقرطاس والقلم

ما أسعد البهيموت ارتاح في تعس

وأشقيك إذ تعلق بك الهمم

ابصم بخفك لا تخجل فأنت لها

تغنى وتغنم من أخفافها البهم

كسر يراعك لا تكتب على ورق

واكتب بساقك تحيا الساق والقدم

أبقارهم ضجرت يا ليتنا بقر

أغنامهم كتبت كتابنا غنم

ر: هل ترى رجلا؟ ر: هل ترى امرأة؟

واحر قلباه ممن قلبه عدم^(١)

غير أن استمرار هذا النمط الشعري التقليدي في حياتنا الأدبية، يثير كثيرا من الأسئلة، رغم استخدامه في التعبير عن بعض قضايا المعاصرة، لأن قيمة الشعر تكمن في طبيعته الفنية الإبداعية، وقدرته التعبيرية والرمزية، وليس في مضمونه. خاصة وأن القيم الفنية والثقافية التي يمثلها هذا الشكل، لم تعد تملك مبررات استمرارها في هذا العصر بعد أن أصبح غير مناسب، جماليا وإيقاعيا وأسلوبيا للذوق العربي المعاصر، وغير قادر على أن يستوعب بعمق قضايا ومشاكل وتجارب الإنسان العربي المعاصر، بسبب ما أصيب به من إنهاك وعقم بعد طول استعمال واستهلاك. وقد كشف كثير من الشعراء والنقاد المعاصرين كثيرا من قيوده التي لم تعد مستساغة اليوم، انطلاقا مما

تبلور في الساحة الأدبية من وعي فني حديث، وفلسفة جمالية جديدة. فهو يمثل نموذجا فنيا وثقافيا قديما يرتبط في الذاكرة العربية بمراحل تاريخية معينة، ويمعاني وأغراض تقليدية، وبتصور كلاسيكي لطبيعة الشعر ومكوناته الفنية والجمالية، وليس شكلا أو قالباً محايدا بدون قيم أو خلفيات، من غير أن ننكر القيمة الإبداعية والإنسانية لما وصلنا ضمنه من تراث شعري ضخم وزاخر؛ فالأشكال تتطور وتتغير بفعل تغير الحياة والمجتمعات والأفكار والأذواق، والتطور في الفن يتبدى في البحث الدائب عن تشكيل يلائم التعميم الجمالي لوضع تاريخي واجتماعي بعينه. ويتخذ هذا البحث صورة نشأة أنواع فنية جديدة، وانقراض أنواع أخرى، وسيادة نماذج إنسانية بعينها، وطرائق في البناء والأداء، ونظريات ومدارس فنية^(٢).

والتشكيل الجمالي الذي يقوم عليه الشعر المعاصر اليوم، يمثل ثورة على النموذج الشعري الكلاسيكي، من خلال بلورة مفهوم جديد للشعر، ملائم للخصوصيات الحضارية والثقافية والفنية لهذا العصر، وإلغاء مجموعة من المبادئ والمفاهيم القديمة، من خلال «إحلال القصيدة مكان البيت، والإيقاع مكان الوزن والقافية والإشارات مكان المعاني»، وتأسيس علاقة جدلية تفاعلية بين الشكل والمضمون، «فالمبنى (الشكل) هو المعنى (المضمون)، والتحول في الشكل هو تحول جذري لرؤية العالم، لا يمكن أن يحدث شعريا إلا في الشكل أساسا، وإلا فقد مبرره شعريا...»^(٣).

وهذا التردد أو التوفيق بين القديم والجديد، التقليدي والحداثي، في الكتابة الشعرية يرتبط

٢ نصوص ذات أبعاد اجتماعية وسياسية، تسترشد بقيم الواقعية في أفق وطني أو قومي:

«وطني أكبر مني

وأنا أكبر من كل الجراح

وطني نغمة ناي

عزفتها يد أطفال «ماي»

وطني قطعة سكر

وبقايا حلم طفل في «نوفمبر»

ويدي عصفورة دون جناح

وعيون قمر يخترن الضوء بأضلاع الصباح

وطني الطالع من روعي دما أخضر

من كفي لاح

وطني يا نسمة هبت علينا..

تحمل الخير إلينا»^(٨)

٣ نصوص متعددة الاحتمالات والأبعاد، يتداخل فيها الذاتي والواقعي والإنساني، الصوفي والغرائبي، في أفق رمزي حداثي خاص:

«في غفلة من الرقصة ومغالبة النعاس

هربت مني

ضعت بين المدى وسفح نخلة

صرت اثنتين

ما هذا الذي يشبهني في المرأة

يشبه ما كان يشبهني

ما هذا الذي يغني في مهبط دمي

ويخرب عطر البنفسج في صدري

وأراه يلوح بمنديل

.. وهديل..

صرت اثنتين

واحدة تطوقها صفوف الورد

في الواقع بما تتسم به ثقافتنا ومجتمعاتنا المعاصرة من توفيقية وتردد بين الأخذ بقيم التراث الديني والثقافي، والانخراط في قيم العصر الحداثية والتكيف معها، أو محاولة التوفيق بينهما.

٢- النمط الجديد

ظهر الوعي بهذا النمط في المنطقة المغربية، مع بداية الستينيات أو أواخر الخمسينيات، بسيطا ومحدودا، ثم نما واتسع وانتشر تدريجيا، ليحدث تحولات مهمة في طبيعة الشعر ووظيفته، انطلاقا من تصور حداثي دعا إلى التحرر من ثوابت الشكل التقليدي، وإحداث تغييرات فيه، على مستوى اشتغال اللغة والإيقاع والصورة الشعرية، لبناء شكل شعري جديد، يستجيب لمتطلبات التحولات الحضارية والثقافية والسياسية التي عرفها العالم العربي عامة منذ الأربعينيات من القرن العشرين.

وقد بلور الشعراء المغاربة من خلاله رؤى وتجارب شعرية متنوعة، بمستويات نصية حداثية متفاوتة أيضا:

١ نصوص ينصهر فيها الوجدان الفردي مع الوجدان الجماعي:

«يطل طريقك الممتد عبر الأفق نحو الظل والماء على دنيا يموج العشب فيها، مرتضى ورد وأنداء فتمضي، أم خيال لاح في الليل»^٩

تسمع في الدواخل: لا تعد للخلف، مهما احتدت الريح وشدت ثوبك الصوفي - ربح الصحب والأهل ودوى خلف خطوك: عد، هتاف الرعد والمطر»^(١٠)

وعناقيد النجوم

إذ تخادع الخيول ترضع صغارها»

وأخرى

«يباغتها الحنين كل حين

يتحجر فيها النهر وأغنيات العيد

ما أحزنني إذ تمرقت

ما أروع أن تصبح اثنين

أن تتحرر...»^(٩)

في لغة تشكيلية وصور ورموز تخرق المؤلف
والمعتاد في اللغة والعقل والحياة والطبيعة:
«شرقة..

والوقت نمل

يعبر الطين،

امتلاء

يتواري ألقا

من جرح ماض،

مهرة في الريح يتلوها الغبار

تعبر الحشد

بلا صوت،

وتحت الجلد نار

حدها ماء

قصي

يطلب الخطو إليه،

تصطفئها الروح في ربيبتها

إذ تنتحي زاوية مغبرة، تنسج فيها

«ثبتها.. في ثبته..»

درجات..

يتخطاها اننها»^(١٠)

وأخرى تكشف عن جوانب من معاناة ولاشعور
الإنسان العربي، وتناقضات الحياة والوجود

ومفارقتهما :

«رجل يتبخر

في مقهى

يطلب قهوة

تأتي..

امرأة بلباس بني

وشفاه سكر

تطلب قهوة

يختلط الأمر على النادل

يأتي بالفنجان على السكر..

تضع المرأة سكرها

وتحرك..

تتحرك

في الرجل الشهوة

ينسى السكر

يتذكر أنه ذاب..

في امرأة حلوة..»^(١١)

٤- نصوص ذات أبعاد إسلامية تسترشد بالرؤية
الدينية والحضارية الإسلامية للكون والإنسان
والحياة:

«ألا من هنا تشرق الشمس يا قومنا

من هنا يتعالى السنا

وكل الحضارات قد أشرقت هنا

وكل المنارات قد صاغها عزمنا

فهبوا سويا

سنفتح هذا الزمان العصيا

بأمر الذي قال: «كن فيكون»

سنرفع هامتنا للسماء

ونزرع عالمنا بالضيء

ونشرع للناس باب اليقين

ورغم الحراب

يصوبها الليل نحو الصدور

سنعلن: «الله أكبر»

لا لن نلين

ولن نستكين»^(١٧)

مما يحمله هذا المصطلح من مفارقات، وعدم
صلاحيته لتحديد طبيعة هذا الشكل وخصائصه
راهنا، هورفض الشكل المجرد النموذجي الثابت
والمحدد مسبقا، والبحث عن تجارب وأشكال
جديدة، وعن حرية أوسع في ممارسة التشكيل
اللغوي والإيقاعي والدلالي، والانفتاح أكثر على
الأجناس الأدبية الأخرى، في محاولة لخلخلة
المفهوم التقليدي للشكل والتجربة الشعرية.
ضمن تصور مفتوح ومتعدد لأشكالٍ لانهائية
للكتاباة الشعرية.

وقد تبلور هذا النمط في المنطقة المغربية
منذ أواخر السبعينيات، في تجارب ونصوص
مختلفة في أشكالها، ومتفاوتة في قيمتها الفنية
والدلالية، ثم اتسع مجاله وظهرت فيه تجارب
متباينة في رؤاها الشعرية، ووصل بعضها إلى
مستوى جيد من الإبداع والشاعرية في البناء
النصي والإيقاع واللغة الشعرية:

«ما يملكني لا أعرفه

ما أعرفه لا أملكه

أقل مما أبغي ما ينبغي

وانتمائي، قطعاً،

لما يليق باستقبالي

من فوهة التمر

غذيت ذاكرتي

من أعالي البوح

عميقاً

ينزف عقيق أبجديتي

ولي من شجر الشمس احتدام

وامتداد»^(١٨)

تجسد نصوصها رؤى وتجارب متنوعة: ذاتية.

ومستوى الوعي الحدائي، الفني والفكري، في
النصوص المغربية المنتجة ضمن هذا النمط
الشعري متباين ومتفاوت، وليس من طبيعة أو
درجة واحدة؛ ففيها الغنائي والدرامي، البسيط
والمركب، وفيها الواقعي، والإنساني، والصوفي
الذاتي والجماعي، وفيها الرمزي المبدع الثري
الخلّاق، والبسيط المباشر الضعيف فنيا
ودلالياً، الذي لم يأت بأي جديد على مستوى
التجربة والبناء والرؤيا، فكان مجرد محاولات
شكلية للخروج عن الشكل التقليدي.

٤- نمط قصيدة النثر

كما حدث في مختلف البلدان العربية،
ظهر هذا النمط الشعري في المغرب العربي،
استجابة لمجموعة من التصورات والآراء
الداعية إلى تأسيس كتابة شعرية متحررة من
وصاية التجارب والأشكال السابقة، والقيم
الفنية والدلالية التي خضعت لها، في ارتباط مع
ما شهده العالم المعاصر من تحولات سياسية
وثقافية وحضارية، كان لها تأثيرها على الإنسان
العربي في كثير من المجالات، في أفق البحث
عن قيم جديدة بديلة للقيم التي سادت في
المراحل السابقة، وخاصة بعد انحسار قيم
اليسار العربي والفكر القومي والاشتراكي.

وأهم ما يميز نمط قصيدة النثر، على الرغم

واقعية، صوفية، إنسانية في لغة يهيمن عليها
الانزياح والتشظي:
«في عيوني.. نهار
سرقت شمس الطريق
إلى النبع
وحاكت فساتينها
من صباحه الأشجار
في عيوني الأحلام..
مرج كلام
فجر أنشودة، على شفيتها،
يورق البرق
تعشب الأشجار
وحنين، إلى الرحيل، قديم
قدم الثماء في بحار السراب
عاشقا أحضن الفجيرة والريح..
وتذرو رمادي الأسفار»^(١٤).

حالات قصوى من الصمت

«موتى، وهلاك الأرضفة، وثيل مستريب يغازل
خفاشا،
أسفار ماضٍ سحيق،
وأترية أمكنة ترتل
غسق الأشياء،
وامرأة تشبه دائية هي كل هذا العزاء»^(١٥).

وقد أثار هذا النمط المتحرر كثيرا من الجدل والنقاش، وتعرض لكثير من الهجوم من طرف بعض الكتاب والنقاد، الذين رفضوا الاعتراف بشعرية نصوصه التي لا تلتزم في نظرهم بالقوانين الشكلية والإيقاعية الأساسية في الشعر العربي؛ في حين أن هذا النمط الشعري يبنّي أساسا على رفض تلك المقاييس، وتجاوزها نحو قيم ومقاييس جديدة أكثر رحابة وحرية وتجاوبا مع الحاجات والقيم الفنية والثقافية والحضارية المعاصرة.

ويبدو، من الناحيتين النقدية والمنهجية، أنه لا يجوز تحكيم قيم فنية مستتبطة من تجارب شعرية سابقة (عمودية أو تفعيلية..)، وتعميمها أو فرضها على التجارب الشعرية اللاحقة، التي قد تخلق لنفسها قيما جديدة مغايرة، بفعل ما تعرفه الحياة من تحولات وتغيرات في مختلف مجالاتها. ثم إن التشكيل الإيقاعي في الشعر لا يتحقق بالوزن أو التفعيلة فقط، وإنما يمكن

وفي صور ومشاهد طريفة ذات دلالات وأبعاد إنسانية وجرائية:
«كلما بطش الشوق بي،
مجدت العواصف في الظلمات،
عرفت لماذا افترست الكواكب
في نهم للغيوم،
ولماذا الغيوم سارت تباعا إلى
حجرتي؟
فأنا ذنب الفلوات الذي
غامضا ينشرني العواء
بأقصى البراري»^(١٥).

وأخرى تعبر عن مشاهد ومواقف مرتبطة باليومي والهامشي ضمن رؤيا ذات ملامح وجودية:

وضحالة دلالية ورمزية في كثير من النصوص المنشورة ضمن هذا النمط. فكثير من الذين انخرطوا في هذه التجربة استسهلوا كتابة الشعر على منوالها، وخذعوا بما تدعو إليها من حرية وتحرر من الشروط والمقاييس.. في حين أن طريقتها في الكتابة الشعرية، وفي بناء الإيقاع، أصعب من الطريقة العمودية والحرّة أو التفعيلية، لأنها تحتاج أكثر من غيرها إلى ذوق موسيقي، وقدرة فائقة على إدراك علاقات الانسجام والتوتر والتماثل والاختلاف والتقابل بين أصوات اللغة وألفاظها وتركيبها، وإلى طاقة خيالية ورمزية عالية، وإلى قدرة على الإبتكار والتشكيل وتحقيق التفاعل والتعاقد بين مختلف العناصر المكونة للنص الشعري.

أن يتحقق بطرق وآليات أخرى عديدة. وإذا كان الإيقاع من شروط الشعر الأساسية، فإن تقنيات العروض ليست هي التشكيل الإيقاعي الوحيد والممكن للشعر؛ فهي لا تمثل إلا محاولة محدودة لتأطير اشتغال الإيقاع في الشعر العربي، ولا تملك صفة القداسة، فضلا عن ارتباطها بتصور معين للشعر، وبرؤية معينة للعالم، أصبحت اليوم مستهلكة ومتجاوزة. إضافة إلى أن شعرية الشعر لا تتحقق بالوزن أو بالإيقاع فحسب، وإنما تتضافر على تحقيقها وتفاعل في بنائها عدة عمليات تشكيلية وعدة عناصر ومكونات أخرى، لغوية تركيبية وأسلوبية، خيالية ورمزية..

مع الاعتراف بوجود ضعف فني وإبداعي،

* كاتب من المغرب.

- ١ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها - ج ٢ - دار توبقال الدار البيضاء، ط ١ / ١٩٩٠ - ص: ٦٧.
- ٢ إبراهيم صديقي: المهرات - منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين / ٢٠٠١ - ص: ١٠ - من قصيدة بعنوان: «لأنك المتنبى».
- ٣ عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران منشورات دار أصالة صطيف / الجزائر ١٩٩٧ - ص: ١١ - من قصيدة بعنوان: «عنقوان»
- ٤ الطاهر الهمامي: اسكي يا.. جراح - دار فن الطباعة - تونس ٢٠٠٤ - ص: ٧٧ - من قصيدة بعنوان: «لحظة سقوط».
- ٥ عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب - دار الثقافة - القاهرة ١٩٧٣ - ص: ١١٨ - ١١٩.
- ٦ إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر - دار ابن رشد ط ١ / ١٩٧٩ - ص: ١٩٧ / ٢٢٢.
- ٧ محمد الخمار الكونني: رماد هسبريس - دار توبقال - البيضاء - ١٩٨٧ ص: ٩ - من قصيدة بعنوان: «وراء الماء».
- ٨ عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران (م.س.) - ص: ٢٠ - ٢١.
- ٩ ربيعة جلطي (جزائرية): شجر الكلام منشورات السفير، ط ١ / ١٩٩١ مكناس، المغرب - ص: ٢١ - ٢٢ من نص بعنوان: «شيزوفرينا».
- ١٠ محمد علي اليوسفي (تونسي): امرأة سادسة للحواس - دار الطليعة الجديدة - دمشق ١٩٩٨ - ص: ١٣ - ١٤ - من نص بعنوان: «رؤية من فوق».
- ١١ منتصف المرزغني: نص بعنوان «ذوبان» - نقلا عن موقع بوابة العرب على الإنترنت / www.arabgate.com
- ١٢ حسن الأمrani: الزمان الجديد - دار الأمان الرباط ١٩٨٨ - ص: ١٠٦ - ١٠٧ - من قصيدة بعنوان: «الطريق».
- ١٣ وفاة العمراني: فتنة الأفاصي - دار الرابطة / الدار البيضاء ١٩٩٧ - ص: ٣٩ - من نص: «فتنة الأفاصي».
- ١٤ ميلود خيزار: شرق الجسد منشورات الإختلاف، ط ١ / ٢٠٠٠ - الجزائر - ص: ٤٧ - ٤٨ من نص بعنوان: «النداء والتحول».
- ١٥ محمد حجي محمد: ذئب الفلوات - دار عشتار للطباعة والنشر / الرباط ١٩٩٥ - ص: ١١ من نص «ذئب الفلوات».
- ١٦ إدريس علوش: دفتر الموتى - دار قرطبة / الدار البيضاء ١٩٩٨ - ص: ٧١ - ٧٢ من نص بعنوان «إرادة الحياة».

نصوص حاملة

■ محمود العزازمة*

الرياح

منسجم مع حالة خوف، ارتعد بجساره ويحسبني نديماي أرقص. أما البرد، فيساهم.
تعجبني عبارة (.. وأطلق ساقيه للريح) في البال أن أطلق أكثر من مجرد ساقين.
لكن: إليك، أتصور، ثم أسقط مغشيا علي، فتغفري. أعلم أنك لست سيئة لدرجة أن
تتركبني أوصل الرقص، أنت هكذا دوما متخيلة وحسب..

أحيانا أصبو إلى الهاتف، أنتظر أن أريد أن أجلس قبالة الباب وأنتظر
تدقي عنق الكلمات، فتخرج إلي في ذهول أبي الذي ذهب إلى البستان (مثلا) ولما
تام، حالة تعب. يحضر بعد، أفرط في الانتظار، أجلس
تحت شجرة (الدوم) وأبكي بخشوع.
أحيانا أنتظرك على نافذة معاذية
لحقل، أنتظر حتى تطفئ الكون، وتختفي
الألوان كي يعم فقط في الهاجس لونك.
منسجم مع غيابك، ولو ظهرت للحظة:
سأضعضع، بمعنى أقع من النافذة.
أحيانا، أقترح أفكارا أخرى.
أنتظر أبي، ثم يحل الليل.

البيت، وانتظر قدوم عدو، أي عدو.

سندسندك، لا بد يا عليه.. وفي النهاية
سينتصر أحدنا، أي أحد، أنا أروى بالمصير،
فقط أنتظر نهاية الممركة كي نصقل، ثم
نمضي، ولماذا لم تدريني إليك، وأنا أحبك؟
لماذا ترحبن بكافة الجنود المائدين من
الأسر، وتشيجين عن جهامي،

لماذا (عذبة) بابك صدأت ثم ذاب حديدتها
دونى؟ عبارات من هذا الضبط، لا تلج، إنما
تتفاخر بنرض ممارسة الرياضة، وكفى.

في البال، مجرد ترهلات، توصف رؤوس
تأمل من الضنادق، لكن بشكل مدروس، كل ثلاثة
رؤوس تكلف ملقة واحدة، هل كانت أيامي
انسانة إرهصاصات لأفح، أسأل عن هذا الباب،
وجعلها حلم..

وأريد أن أذهب الآن إلى أشخاص نلزمهم
فترات من الانتظار، واستسلمت ليلة البارحة
إلى نوم متقطع، كان ثمة قوى صديقة تجبرني
على النوم، وأخرى تجبرني على الصحو، وفي
خمرة الصرب: تذكرتك، كنت محايدة مثل نجمة
تظهر من فوق إلى مشهدي في اكتراث غير
مفهوم، قوى تقول لي: قم اكتب لها، العودة التي
تصف النهار وحيدة، يقول أحمد أجزاء البطين
الأسير: ما أكتب، قضيت أيامي في الكتابة،
حتى اجتأ الفلم ولمدني، ما أكتب، والمساءات
تبدل، تدور مثل آلة شواء، وعند عتبات الضجر،
لسمتي نسمة برد، فأقمت في غير ذكاء أنها
قادمة منك، وثابته للصحو تماماً، لأنني أدري
أن أصدواف المائم جعلها لن تصبني من بردك
الضارص.

أشعلت المدفأة مثل مضروب يمتنى الشمس،
واحتوت معظم أجزاءي، انشترت رائحة الشواء،
أقصد: أوليت لك، وثمة بقع نافية هناك في
المنق لها ثقاً يمد..

الاشتباك..

الحق أنني منمرس أمام الباب، وعيناي في
عينه بشكل مصحج: أنتظر زيارة صديق، أي
صديق.

منذ زمن لم أصلاق بشراً، أي شيء له رأس
ويدان يشيرهما أثناء الكذب المتبادل، أقضي
مستم وفي أكل السيف المملق في «واسط»

* كاتب من الأردن

إغفاء الضجر.. وجيب حلم شاحب

■ عبد الحفيظ الشمري*

مشهد

دعك من الغناء الذي يشبه النواح، فأهل الأصوات سيبيتون على الطوى، إن هم عاودوا هذا الغناء الحزين بطرب منقرض.

بعد مشاهدته للتلفزيون ينهض بكسل، يغسل أسنانه، يشرب الحليب البارد، يتمدد في فراشه، يتذكر أنه أدى واجباته كاملة غير منقوصة.

صراع

الليل معركة كونية، أبطالها النجوم التي تتوامض بقلق، والرجال الذين تنهكهم المفارقة القفر حينما يهمون بالنزوع نحو نجوع بعيدة، وحده النهار هو من يجندل الليل، ويمحق نجومه، لكن الصراع يلوي إلى التكافؤ. إذ لا تلبث الغلبة إلا وتعود ليل من جديد.

فهو منذ أن حل بهذه المدينة، لا يأبه بأي شيء يعيد للحياة وجهها المبهج، رغم أنه يتقن تعاليمها!

وجيب

قلبه يشيع حالة من القلق والألم.. وجيب غير متناغم يحصي عليه منغصاته.

يحاول جاهداً قضم فاكهة السكينة، إلا أنه يعجز عن تلافي حالة خوره في سخام الهجس الأليم: أقليمي مصاب!

إغفاء

لحظة أن أحرقت آخر وردة بيضاء بداخلي.. تعاطمت بزيف حاد، نمت بعدها على كتفي أشجار وأحراش شوكية، وفي أعماقي زفرت حية أسطورية. وتلونت مباهجي بمشاعر الزيف.

عامل يداهمم النعاس على حافة جدار قصير يستند إليه، وكأن الغروب الذي أزف قد أشعره بقرب النهايات الموعودة ليوم شاق.

عوى في قفر ذاتي ذئب خرج للتو، تهيأت حياتي العابرة إلى مقت عجيب، وذوت مقولات حب عابر.

عامل آخر يَمْنِي النفس بمساء يجدد فيه العلاقة مع الحياة، لكنهما سيسقطان حتماً في متاهة تعب مر.

قتاد

ينعة المودة التي أعرفها جيداً تبخرت، وباتت مجرد إحساس لا معنى له.

مرة واحدة يزهر «القتاد». يؤول إلى الصفرة، وتزول نضارته؛ فالأرض قفر، والمسافات جرداء.

أصداف العتمة

في القرى النائية منذ فجر الفاقة تتجمع العتمة في أصداف حياتنا التي اعتادت عشق الظلمات البهيمية. والأحلام العقيمة، حتى باتت أرواحنا تغني ليل اليأس بأصوات حزينة.

حطاب بلا درية سيحثو بمعوله التراب تحتها.. سيصيرها إلى هشيم سائغ للدواب، في جوف شتاء قارس ينذر بالمجيء.

غناء

باتت حياتنا على هيئة رجل ينحني ليطفئ ناراً. وخلفه عجوز لا تبارح هجسها الأليم.

الأصوات الفانية لن تعيد الهمة إلى قلوب الحفارين، والقصص الأسطورية ستؤول حتماً مع الظهيرة إلى مطلب خاو للكمة.

قصص قصيرة جداً

■ نواف خلف السنجاري*

طقوس

يجلسون في المقاعد الأمامية.. إنهم يحتفلون اليوم بتكريم عوائل الشهداء.. لكن اسمه سقط سهواً من قوائم التكريم! تنهدت زوجته بحرقّة.. وخرجت تحمل انكسارها ومرارتها وحدها دون أن ينتبه إليها احد.. تجر خيبة خطواتها. تاركة وراءها صخب الأناشيد والتهافتات والتصفيق.

تحوّل عجيب!

الأول: يبدو من مظهرك أنك غيرت طبيعة عملك!

الثاني: نعم، في السابق كنت أستحم بعد أن أنهى عملي.

الأول: والآن؟

الثاني: أستحم قبل الذهاب إلى العمل.

الأول: وماذا كنت تعمل سابقاً؟

الثاني: صباغ أحذية.

الأول: وماذا تعمل الآن؟

الثاني: مستشاراً!

ابتنم وهو يستذكر الطقوس والعادات الغربية للمؤلفين المشهورين.. أراد أن يتميز عنهم.. فلا يكتب بقلم الرصاص، ولا يستخدم أوراقاً مخططة.. ولا يرتدي جوارب زرقاء.. إنه يكره استخدام الآلة الكاتبة.. ولم يضع يوماً علبة سجائر أو شمعة فوق منضدته.. يستغرب عندما يسمع أن أحدهم لا يكتب إلا بعد منتصف الليل! يضحك حين يعلم أن (فلان) يكتب تحت ضوء أخضر! و (فلان.. وعلان..) يفعل كذا وكذا، و.. و.. و..

ها هو أخيراً يخترع طقساً خاصاً به: (يجلس إلى طاولته ويكتب وهو عارٍ تماماً كما ولدته أمه!).

تكريم

قال لهم وهو مضرج بدمائه:

انسحبوا سأؤمن لكم التغطية

لن نترك تموت هنا

هذا أمر

دار الزمن.. وجميع أولئك الناجين بفضل تضحيته وشجاعته، أصبحوا قادة

* قاص من العراق.

قصص قصيرة

■ إبراهيم الحميد*

جارية

النجارة الأميركية تقوس ظهرها واحدودب جذعها، بعد أن هبطت عليها سنواتها التسعة والتسعون، تتأقل خطاها في طريقها إلى المشفى لأخذ إبرها التي تعودت عليها منذ ربيعها التاسع والثمانين.

يستوقفه منظرها في ممشاها الطويل، بعد أن لاحظ توقف ذهنها، ويكاد أن ينفلت منه لسانه مستفسرا، عن سر هذا التوقف الذي يراه في عينيها.

يتذكر جده الذي تركه في التاسعة والثمانين، حيث العيون تغشتها المياه البيضاء، وينتظر رحمة الطبيب البنغالي لإجراء عملياته الجراحية، وجسده الضعيف ويديه المرتعشتين، ومفاصله الهشة التي تعاني من وطأة الحمل؛ حمل جسد أتعبه السفر وأرهقته التغارب، ولم يبق من كتاب الذكريات إلا تلك الأيام التي قضاها بين البقاء، والمفرق، ودومة الجنديل، وسكاكا، واللقايط والحرّة، وكاف، والأزرق، بعد أن مزق الزهايمر بقية خلايا الذاكرة.

مدفأة

الصوبيا القديمة، المدفأة التي تجمع العائلة بعد أن يشتت شملها يوم الشتاء الطويل في القرية، قص البرسيم، وحلب البقرة، وإدخال الأغنام من السرح.

في الليالي الباردة، يكون الالتصاق بالمدفأة أمراً معتاداً، حتى أنه يتخذ شكلاً هلالياً. ليتمكن من إيصال الدفء إلى كافة أنحاء جسده النحيل!

يطل الليوان على فناء البيت، فيما يقود صحن الليوان إلى باب الغرفة المشبعة بالرطوبة. والأنفاس الكثيرة المتعبّة، والمنهكة طوال اليوم. فتتجمع حول المدفأة.

في منتصف المسافة الفاصلة بين النوم وبين الصحو، ينضب خزان الكاز، فيأتي دور البطل المخلص للخروج في زمهرير الليل، لشفط الكاز من البرميل بالبيرييش.

غرام

في طفولته الأولى ظل شغوفا بابنة الجيران،
تسريحة الشعر المعقودة إلى أعلى، البنطال
الوردي، والقميص الأخضر.. تتجلى صورتها في
ذهنه أيقونة لا يمكن إلا أن تكون جوهرة أو ملكة
من ملكات قصص أليس في بلاد العجائب.

تظهر أحيانا في الليالي المقمرة على صفحة
القمر ترقص رقصات النساء الجميلات، حتى
أنه أكد يوما أن صوت غنائها وصل إليه..

كانت تغني أغاني الأطفال: «جينا وجينا
وجينا.. جينا العروس وجينا».

كان ذلك في القرية البعيدة، قرب القصر
الكبير، وبساتين النخل.. يستعيد كل لحظاتها،
كانت تمضي بعيدا دون اكتراث بالعيون المحلقة
حولها، مشغلة غيرة الصبايا بسبب عدم اكتراثها
بهم.. تمضي كفراشة ملونة إلى حقول الأزهار.

تخاطله بركضها إلى جانبه في أحيان كثيرة،
مرة وجدها إلى جانبه في السوق الكبير، ومرة
على رصيف الجامعة، وثالثة وضع لها النادل
فنجانا إلى جانب فنجانة في فوكيتز، عندما
قرر أن يتمم دور ثري عربي في باريس.. لم
يستطع أن يقلت هذه المرة، فاضطر إلى دفع
حساب الفنجانيين!

القلب الطيب

يومض في آخر تجسيد للروح.. لا يمكن لذاكرته
أن تتجاوزه مهما بلغت واحتملت من أفكار.. الجلباب
الواسع.. والأزرار المسدسة.. والأهداب الناعسة..
بعيني صقر.. كأنما يكتحل من مرود ملكة..

كان ملاكه الحارس في بحر طفولته.. كان يعبيء
جيبه بالمال، والأحلام، والحكايات التي تؤنس
وحشته في الليالي الطويلة.

الجلباب الواسع.. يحمل جسدا ظل يعذب
صاحبه.. لم يكن له في ذلك أي دور.. جسدا يحمل
قلبا أبيض كالثلج الصافي..

لم يستغرب رحيله المبكر.. فالأرض لم تعد
مكانا للقديسين.. ربما يتغير شكل الجلباب.. ربما
تتحلل الأجساد.. إلا أن الروح تظل محلقة في
الأفياء.. تظله وتظلل الناس كلهم، والأماكن التي
طالما أحبها..

في مرحلة أخرى كان بعيدا عنه.. وكان كثيرا
ما يتفقد أحواله.. يسأل عنه.. يوقد شعلة أمل في
نفسه.. كيف يكون ملاكه الحارس إلا هذا الرجل
الطيب.. صاحب قلب أطيّب.

في سموات لا نهاية لها.. تفتقت أشجار الليمون
عن العطر.. وتزينت مساحاتها الواسعة بالأقحوان..
وزهور الديدحان.. لم يستغرب أن يسمع ذلك من
رائد أتى لتوّه من مركبة فضائية سبرت أغوار
الكون..

* قاص من السعودية.

قصص قصيرة جداً

■ شيمة الشمري*

العصفور

ذات صباح ماطر.. أطل من نافذة
غرفته يتأمل تلك العصافير وهي تنتشر
في المكان.. يسبقها تغريدها.
جذبهُ منظر عصفورين انفردا على
غصن أبعد ما يكون عن البقية.. كانا
يستمتعان بتلك الزخات الندية..
أطال التأمل.. ثم همس..
لو كنتُ عصفورا!!

من جديد

لفظها خارج حدود قلبه، مهشما آمالها،
محطما قوَّادها، عرفت أنها كانت مجرد
فرد انضم إلى قافلة السداجة.. متزيِّنا
بأفة الصدق.. اعشوشبت حياتها من كثرة
اليكاء.. ثم نهضت.. رافضة تلك الأثقال
التي تجذبها إلى القعر.. نبذتها كلها..
أدركت أن الحياة بدأت الآن.

سقوط

قررت الانطلاق.. ارتفعت عاليا محاولة
التحليق.. مدت روحها.. شرعت يديها..
وقعت.. نسيت أنها بلا جناحين!

هددة

عندما هدهد حلمها الوردى بجناحيه
المبيلين؛ لبث السكينة في دهاليز روحها
المتعثرة، لم يكن يعلم أنه أيقظ فيها
الجنون!

هدوء

يختبيء الخوف في طرقات روحها،
حاولت اقتناص لحظة صفاء وشفافية..
لاكتها ألسن السخط.. اختبأت.. دست
نفسها بين صفحات دفترها..
فهناك فقط تتنفس.

* باحثة وقاصة من السعودية.

قصص تكاد تكون قصيرة جداً

■ محمد زيتون*

طوق الحمامة

شفتيها لتقرأ:

في الفصل كله، إصبع لبني وحده الذي
رُفِعَ في درس المطالعة. لم يجد الأستاذ
بدأً من إتاحة الفرصة أمامها، وقد طرح
سؤاله المعتاد، ثم أعاده مرات عديدة: مَنْ
يقرأ النص؟

في الخبز...!! قالت
فتدخل الأستاذ:

إنه الحب وليس الخبز يا آنسة
فأدركت وقهقهات الفصل تغرقها: أنها
جائعة!

السيدة التي أصبحت.. نون!

شرعت لبني تتلكأ وقد تقاطرت الحُمرة
من وجهها كالعادة.. وملامحها تتعثر في
ضباب بنيٍّ أميل إلى الصفرة، كانت تسبح
فيه حروف النص السوداء.

وضعت القبعة فوق رأسها لتتجنب
ندف الثلج، واتكأت على ساق مطريتها
الحديدية، متقدمة صوب قمة الجبل.
كفكت عرقها ساعة وصلت القمة،
وجلست تستريح. كان منظر الثلج
المتساقط رائعاً!

تلميذات الفصل كنَّ ساعِثَ غارقات
في لجة الانتظار، والتوقع لما سيصبح
جهرًا: «حب»، كما هو واضح في العنوان:
«في الحب» إذا ما تجرأت لبني وفتحت

أداة القسمة (:) الكاسرة؛ وبدأت المناورات والاستفزازات العدوانية بين المعسكرين؛

ثم نشبت الحرب.. التي ما تزال إلى الآن غصة في كبد الرياضيات!!

مؤامرة

مد يده، سحب من الرف أربع علب، ثم خطى متجولا بين الرفوف، متأملا المعروضات كأنه زيون حقيقي!

ولأن الناظر إليه لا يمكنه الشك في ذلك، فقد جال بين المعروضات طويلا.. ثم سحب سروالا من رف الملابس، قصد المعزل، جر خلفه الستار الأسود، ثم كشط أغلفة العلب، وأخرج من جيبه كيسا صغيرا، وضع فيه قطع الحلوى، ثم رتبها تحت ملابسها الداخلية، ووضع الأغلفة في السروال الذي أدخله على سبيل التجريب. ثم أحكم حزامه، وأعاد السروال مملوء الجيوب إلى الرف، وخرج من باب السوق الممتاز.

خلفه، كانت تبتسم عدسة المراقبة! وفي الرف، كانت تهقه جيوب السروال!

كان بياضه يشع فرحة في عينيها.. كان سيكون منظرها أروع وهي تتسلق أدراج الهواء أسفل مطريتها.. لولا أنها سقطت! أعضاء قوامها الأهيف اندكت في بعضها، وراحت تتقلب، وتتقلب.. ككرة تلج..

في السطح وجدت نفسها مجرد نقطة تطفو في قبعة تشبه مطرية ساقطة!

وطن أقليدس!

شمרת علامة زائد (+) عن ساعدها، وأقبلت على خمها، تشيد أساسه بجهد ومشقة، فوق مساحة ضيقة من جزيرة أقليدس!

لكن ما كان يجول في خلدها أن تداهمها علامة الطرح () بشفرتها الحادة، وتصيبها بشتى الأعطاب الحسابية، حتى أنها كادت تفقدها أحد رؤوسها الأربعة، وألزمته فراش العلة زمنا!

وفور تحسن إصاباتها، التجأت علامة زائد (+) المسكينة، إلى علامة الضرب (x)، ذات القوة المضاعفة، تستنجد بها؛ كي تدافع عن حقها في تشييد أساسات مسكنها، بأقصى ما تسمح به سرعة العد!

لكن علامة الطرح () ذات المزاج الحاد، وحتى تتوازن كفتا الرعب، هرعت صوب

كيس فارغ

■ يحيى فضل سليم*

عندما أغمض عيني، يكون عندي إصبع مقطوع، غالباً ما يكون السبابة، لكنني
أستطيع أن أشير إليه من خلال صمت طويل، أكون خلاله شاخص العينين، فاغر الفم،
باحثاً في وهن، عن مكان ضئيل في آخر الصف من الطابور الطويل.
في الصباح، كان آخر الطابور قد سد باب بيتي، عدت مسرعاً، أغلقت الباب بالترباس،
وخرجت من الشباك قاصداً المقهى.

فقط، سأسأله لو ترك العصا من يده: يزيل الأصباغ من يديه، ولم يعد عنده
كيف أقلدها؟ وقت لجذب قدمي، وأخذ حذائي عنوة
ليلمعه، سواء دفعت له أو أخرجت له أمعاء
(بنطالي). لم يكثر بحركة شفتي وهو يهم
بالرحيل، ولم يعبأ بي حين تبعته؛ فقد
تورمت قدمي، ولم أستطع إدخالهما في
الحذاء؛ فحملته في كيس أسود، ونذرت
في نفسي: «لو حصلت على رقيق.. سأهب
الحذاء لأول حافي يقابلني، أخفي الرقيق
فقط، سأسأله لو ترك العصا من يده: لم أرها وهي تعجن أمامي، لكنني
أستطيع أن أقلد العازب، أنام على بطني
المنتفخ المتحجر كحمل كاذب، وأعير
زوجتي أذني السماء، وهي تلتكنني في
كتفي: «أتعدل يا راجل».
تعودت على ذلك، فهمت كما يحدث
لي في مرات قليلة، دون أن أعلم من
الأخرس «ماسح الأحذية»، لما ترك مكانه
أمام المقهى، وذهب إلى هناك دون أن

في الكيس الأسود، وأدخل بيتي كما خرجت، من الشباك».

سأفعل ذلك عن رضا، رغم سخونة الأسفلت التي حمصت باطن قدمي، والحصى الذي أجاهد لتفادي التعثر به.

ستفرح زوجتي كثيراً، تستحضر نظرات الإعجاب التي خلت من عينيها منذ زمن، تمنحني نظرة طويلة حانية، أنتشي لها، أدور حولها نافشاً ريشي، أعيد وأزيد في الإثارة مع كل مرة أروى فيها، كيف استطعت أن أحصل على العيش؟
لن تلاحظ زوجتي الهيئة التي سأكون عليها، ولن تشغلها قدمي الحافيتان.

بالأمس فشلت في العثور على كسرة خبز لتُقسَمَ عليها «والنعمة دي كنت في طابور العيش»

جريت والتصقت بالحائط، تتمسح بالقطة، لم أدر السبب الحقيقي لغضبي، أهو تأخيرها، رجوعها دون رغيغ واحد، أم عدم تنفيذها لأوامري بطرد القطة.

«غداً لن تمام في البيت» هذا ما حدثتني به نفسي، وأنا في الطريق إلى هناك: «ستبيت أمام الفرن، لتكون أول من يحصل على الخبز».

تلفتُ حولي ماسحاً عرقِي بمنديل ورقي، صار كالعجينة السوداء، جلست أبطله. أطرحة على الإسفلت الحارق، انتفخ الوجه الكالح، وطلب اللجوء إلى عيش الأرصفة.

قمت أبحث عن الأخرس، سأراوده عن عدة أرغفة، أزيد له في الثمن، لن يردني خائباً، أنا متأكد من ذلك، كتاكدي من توافر الطواير.

شقت طريقاً صعباً إلى منتصف صف من عدة طواير كثيرة متلاحمة ومتشابكة، قائلاً لكل من يحاول منعي: دوري قدام الأخرس.

ربت بيدي على كتفه، فلم يلتفت، ابتلعت مرارة ابتسامة مترددة، فشلت في منحها إياه، غمزت له بعيني، فوجئت به شخصاً آخر لا أعرفه، دفعني بقوة في صدري، تحفزت الأيدي للفك بي، رفعت يدي مستسلماً، مؤثراً الانسحاب في هدوء، لكنني وجدت نفسي مطروحاً خلف الصفوف.

هممت بالرجوع، منعي أحدهم، كان بلا أذنين ولا عيين ولا فم، قاومته، تلاشت رأسه، تحول جسده إلى يدين ضخمتين أمسكت بي، دفعتي من ظهري بقوة إلى الحشود المتحاربة، أرسلت ضرباتي إلى كل صوب، تلقيت ضربات من كل اتجاه، بوغت بكلمة قوية طرحتني أرضاً، تلقيتها من الأخرس، عندما أردت أن أحتمي به.

وخلال هدنة قصيرة لالتقاط الأنفاس. شاركت الشمس في جلدنا بسياطها الملتهبة. كان البعض ملقى على الأرض، والبعض الآخر يترنج، أما الأخرس فقد تخضبت يده بالدماء. ولم أعرف بجانب من أرتكن، فكلهم كانوا أعدائي.

حبر أزرق

■ نادية جواق*

-١-

آه.. تقاعست مدة طويلة عن الكتابة..عادة سيئة وكأن قلّمي جف حبره، أمسى بدون حياة.. ومشاعري تبخرت وراء غيوم أفكاري.. أفكاري تشتت بضرب الحجارة، وأهاتي جف رنينها، لا شيء من كل هذا، فلا هو قلّمي ولاهي مشاعري ولا أفكاري ولا أهاتي ترحّضت عن شخصيتي، وإنما دوامة لا متناهية من نفسي أطاحت بي إلى اللانهائي..

-٢-

ما زلت عشيقة وفيّة لحبري، عشيقة.. فلا هو يستطيع التخلي عني، ولا هو قادر أن يعيش بدوني، فأنا الهواء، والأمل وما تبقى من الحياة..

-٣-

تقاعست لهرويي، ما يجعلني أتدفق كالشلال، ما عدت قادرة على إظهار مشاعري الصادقة نحوه، هو الآن بين طياته كلماتي، يحتويني ويجرني إليه، يغويني ويداعبني بقبلاته الحارة..

قلّمي، يا حبيبي

الذي لا يموت

ولا يخون

ولا يكذب

ولا يسرق

ولا ولا..

أرسلت شعاع تفاؤلها في متخيلي

هو لا يتخلى عني، مهما قست عليّ الآلام،
وكم كانت قاسية، كم كانت..

كم كانت مخيفة ومرعبة..

أنا الآن، أكثر انشياء لأنني تعودت على الظلم

والحزن

والقسوة

والخوف

وكل شيء رهيب..

لقد تعودت على ما هو أرحم من الجلد،
وتعودت على ما هو أحن من الآه، دموع زلال
لا يمكنني خنقها في زناينة الشؤم الأبدي! ولا
سجنها في عتمة مليئة بالقسوة.

-٤-

لقد علمتني الحياة كثيرا حتى التخمة، لذا
أشعر بالطمأنينة تتابني، وكثيرا من التيه يسكن
وحدثني، كيف السبيل للتخلص من هذا العدم..

-٥-

لو تعلم مدى الحب الذي يجثو على صدري،
هو أروع من ذبذبات الحنين، والوجد. حب ممثلي
بصدق الحياة، التي تتطلع من نظراتي الحزينة،
البكماء.. نفسي الحائمة..

يبدو أن الحظّ قلّمي الذي ما حرمني يوما
من شظف المحبة، وعشق زرعه قلّمي في جوفي
بعيدا لا يزحزحه الألم، ..

حروفي صلبة

متكلسة

أختلي بك دائما

يا حبري الأزرق..

نو التأم العالم، أنت المنتهى

وكل شيء

وحدك تملأني بمآسي

وأفراحي..

الأصدقاء

لا هم أزاحوا مآسي على صدري

ولا شيّدوا كثيرا من الفرح على قلبي

أنت فقط

حين تتسني

عالمنا مليئا بالسواد..

-٧-

وأنت قربي، وبين أنا ملي

أحلم بيوم يأتي مترجلا من الأفق

كي أجد لكلماتي

ونصوصي المبعثرة بين ركام

أخشى على نفسي من نفسي

من التلاشي

لذا

* كاتبة من المغرب.

الإعدام شنقاً..

قصة جورج اورويل ١٩٣١م

■ ترجمة: منى العبدلي*

كان ذلك في بورما^(١)، صباح مشبع برائحة المطر، ضوء شحيح يشبه لون صفيحة المعدن الصفراء، يتأرجح فوق الجدران العالية لساحة السجن. كنا ننتظر خارج زنانات المحكومين، وهي صف من الحجرات بواجهة من القضبان الحديدية المزدوجة تشبه أقفال الحيوانات الصغيرة، قياس كل واحدة عشرة أقدام في عشرة، فارغة تماماً من الداخل إلا من سرير خال ووعاء لشرب الماء. في بعضها رجال سمر صامتون جاثمون جهة القضبان الداخلية، متدثرون بأعطيتهم، وهم المحكومون الذين سيشنقون خلال أسبوع أو أسبوعين.

سجين هندوسي أخرج من زنانته، شديد الهزال، حليق الشعر، بعينين دامعتين يشوبهما الغموض، له شارب كثيف نام، وبشكل مضحك كان أكبر من حجم جسده، كان إلى حد ما يشبه شوارب الشخصيات الكرتونية التي تظهر في الأفلام. ستة جنود هنود طوال القامة، يحرسونه ويقومون بتحضيره لحبل المشنقة، إثنان منهم وقفوا مستعدين بينادق ذات حراب مثبتة، بينما الآخرون يقيدونه ويمررون سلسلة من خلال قيده مثبتة في أحزمتهم، ويشدون يديه بقوة إلى جانبيه. كانوا يحاصرونه تماماً واضعين أيديهم عليه بحرص، ويقبضة حانية، كما لو أنهم

جميعهم يتحسسونه ليتأكدوا بأنه موجود. كان الأمر أشبه برجال يمسون بسمكة ما تزال حية، وربما تقفز إلى الماء مرة أخرى. لكنه بقي هادئاً لا يقاوم، مستسلماً بيديه للقيود، كما لو أنه وبصعوبة كان يدرك ما يجري حوله.

دق جرس الساعة الثامنة موحشاً رقيقاً نافذاً عبر الهواء الرطب، قادماً من جهة التكنات البعيدة. مراقب السجن الذي كان يقف بعيداً عنا وبمزاوجة كان يحث الحصى بعصاه رفع رأسه على إثر الصوت، كان طيبياً في الجيش، له شارب رمادي اللون كفرشاة الأسنان، وبصوت أجش صرخ:

«يقول الله أسرع يا فرانسيس» من المفترض أن يكون الرجل ميتا في هذا الوقت.

الست مستعدا بعد ٩٩

فرانسيس - رئيس السجن - درافيدي^(٢) سمين ببذلة قطنية بيضاء، ونظارة ذهبية، لوح بيده السوداء مزيدا:

نعم سيدي، نعم سيدي، كل شيء جاهز تماما والجلاد ينتظر، يجب أن نبدأ.

حسنا، أسرع إذا، فالسجناء لن يستطيعوا تناول إفطارهم حتى تنتهي هذه المهمة.

وقفنا بالخارج لنشهد عملية الإعدام، سار حارسان على جانبي السجنين ببنادقهم المائلة جانبا، وإثنان سارا قريبا جدا منه، يشدان من كتفه ويده، كما لو أنهم يدفعونه ويسندونه في الوقت نفسه. بقيتا، القضاة وما شابههم ساروا في الخلف.

فجأة، أمر رهيب قد حدث، بعد أن قطعنا عشر ياردات، توقف الحشد دون أمر، أو سابق إنذار، .. جاء كلب، الله وحده يعلم من أين أتى، ظهر يتنطط في الساحة بوابل من النباح الصاخب، ويقفز من حولنا هازا جسمه كله بوحشية مغتبلة لإيجاده هذا الجمع من الناس، كان كلبا ضخما كثير الشعر هجينا ما بين (أيردلي) و(برايا^(٣)). للحظة كان يثب من حولنا، ثم وقبل أن يتمكن أحد من إيقافه اندفع نحو السجنين يقفز محاولا لعق وجهه، تسمرنا جميعا مشدوهين دون أن نبعد الكلب عن السجنين، أو حتى الإمساك به.

من أتى بهذا الوحش اللعين هنا؟ قالها رقيب السجن غاضبا.. ليمسكه أحدكم!

وثب حارس منفصل عن الموكب على الكلب

بشكل أخرق، لكنه قفز من بين يديه بعيدا وكأنه يلعبه. التقط سجان آيروسي^(٤) شاب قبضة من الحصى، محاولا رمي الكلب بها لطرده بعيدا. لكنه تقادها، وعاد إلينا مرة أخرى وصدى نباحه يتردد بين جدران السجن. نظر السجنين من بين يدي حارسيه إلى المشهد بلا مبالاة، وكأن الأمر شكل آخر من عملية إعدامه. مرت بضع دقائق قبل أن يتمكن أحدهم من الإمساك به، ثم قمنا بلف قطعة من القماش خلال طوقه، وتابعنا سيرنا مجددا، والكلب ما زال يقاوم ويئن.

أربعين ياردة تفصلنا عن مكان المشنقة. راقبت ظهر السجنين الأسمر العاري أمامي مباشرة، كان يسير بمشقة بيديه المقيدتين، لكن بثبات أكثر من مشية الهندي المضطربة الذي يسير وركبته غير مستقيمتين، كان السجنين في كل خطوة يضع قدمه في موضعها الصحيح. وخصلة شعره كانت تتراقص إلى أعلى وأسفل، فيما قدماه كانتا تطبعان نفسيهما على الحصى الرطب، وبسرعة ونكاية في الرجال القابضين عليه من كل جانب، تتحى جانبا بخفة ليتجنب بقعة الماء التي في الطريق.

إنه الفضول ولكن حتى هذه اللحظة لم أدرك ما يعنيه أن تدمر رجلا راشدا معافا، حين رأيت الرجل يخطو جانبا ليتفادى بقعة الماء، أنجلى لي الغموض، وتبين لي الخطأ الذي لا يوصف في إنهاء حياة بينما هي قوية وفي أوجها. هذا الرجل لم يكن يحتضر، كان حيا تماما مثلما نحن أحياء. كل أعضاء جسده كانت تعمل، أحشائه تهضم الطعام، بشرته تجدد نفسها، أظافره تنمو، أنسجته تتشكل، كل شيء ينجز بحماقة مهيبة، أظافره كانت ستستمر في النمو حين يشنق، وحين كان يسقط في الهواء في عشر ثوان من الحياة. عيناه رأتا الحصى الأصفر

والجدران الرمادية، وعقله كان يتذكر، يدرك، يعقل، يعقل حتى بشأن بقعة الماء. هو ونحن.. كنا جماعة من الرجال نسير سوياً، نرى، نسمع، نشعر، نفهم العالم نفسه، ثم وفي دقيقتين، وفي نقطة مفاجئة، واحد منا سيكون قد ذهب، عقل يغيب، عالم ينقص.

وقمنا منتظرين، نبعد خمس ياردات عنه، وقد تشكل الحراس في دائرة محكمة حول المشنقة، وحين أحكمت العروة حول عنقه، بدأ السجين يهتف بصلواته إلى ربه، وكان دعاء عالياً مردداً:
رام! رام! رام! لم يكن لجُوعاً ولا هلعاً أو طلباً للنجاة، بل ثابتاً وعلى وتيرة واحدة، مثل أجراس تقرع، والكلب يتجاوب معه بنباح حزين، والجلاد ما يزال واقفاً على منصة المشنقة يجهز كيساً من القطن مثل كيس الطحين ليسر به على وجه السجين، لكن الصوت المكتوم بقطعة القماش تلك بقي مستمرا مرة بعد مرة: رام! رام! رام! رام! رام!^(٥)

من السجين ما زال مصرا: رام! رام! رام! ثم يتداع للحظة. كان المراقب مطرفا رأسه يحث الأرض بعصاه، ربما كان يعد الصلوات، مانحا السجين رقما ثابتا منها، ربما خمسين أو مئة. الجميع امتنعت ألوانهم. الهنود استحالوا للون رمادي أشبه بقهوة رديئة، وواحد أو اثنين من الحراس حاملو الحراب كانوا يتمايلون. نظرنا إلى الرجل المحكوم والمكتم على المنصة منصتين لصلواته، كل صلاة كانت لحظة أخرى من لحظات الحياة، دارت الخاطرة نفسها في فكرنا جميعا.

كان هناك صوت خشخشة ثم لحظة صامتة. أنقضى أمر السجين والحبل كان يلتف على نفسه. أطلق الكلب وعدا بسرعة إلى خلف المُنشِقة. ولكن حين وصل هناك توقف لبرهه، عوى ثم تراجع الى زاوية من الأرض، وقف بين الحشائش ناظرا إلينا بتهيب. ذهبنا حول المُنشِقة لنعاين جثة السجين، كان يتدلى وأصابع قدمية متصلة إلى الاسفل، يدور ببطء هامدا كالصخرة.

حسنا سيدي، مر كل شيء على نحو مرض، انتهى كل شيء بنقرة إصبع! هكذا (وأصدر صوتا بإصبعه)، لكن ليس في كل الأحوال، رأيت حالات كان الطبيب يجبر على شد قدمي السجين ليتأكد من موته. عمل غاية في البشاعة.

التفت المراقب ناحيته وعلق: اوه عمل سييء فعلا.

آه، يا سيدي إنه أسوأ حين يعاندون! أذكر رجلا كان يتشبث بقضبان زنزانته حين حاولنا إخراجه لتنفيذ الحكم، واحتاج الأمر منا إلى ستة حراس لإزاحته، كل ثلاثة كانوا يسحبون ساقا، محاولين إقناعه قائلين له: يا صديقنا العزيز، فكر في كل المشاكل التي تسببها لنا! لكنه لم يصغ لنا، آه كان مثيرا للمشاكل بحق!

وجدت أنني أضحك بصوت مرتفع قليلا، الجميع كان يضحك، حتى المراقب ابستم بطريقة متسامحة «من الأفضل أن تخرجوا جميعا لتناول بعض الشراب».

عبرنا إلى الطريق من خلال بوابات السجن الكبيرة، وفجأة صرخ قاض بورمي: «يسحبونه بساقيه!» وأطلق ضحكة عالية، بدأنا جميعنا نضحك بصوت مرتفع مرة أخرى، في تلك اللحظة بدت حكاية فرانسيس مضحكة على غير العادة. شربنا جميعا؛ أوريبيين أو السكان الأصليين على السواء، ويمحبة وألفة. والرجل الميت يبعد عنا مئة ياردة.

فك الحراس الحراب وانطلقوا بعيدا، وتسلس خلفهم الكلب برزانة شاعرا بسوء تصرفه، مضيئا مبتعدين عن مكان المشنقة مارين بالزنزانات ورجالها المنتظرين، إلى داخل الساحة الرئيسية الكبيرة للسجن. كان السجناء وتحت حراسة الجنود المسلحين قد بدأوا في الحصول على إفطارهم. تراصوا في صفوف طويلة، كان كل رجل يحمل قدرا معدنية صغيرة، فيما كان جنديان يغرفان لهم أرزا، بدت لحظة حميمة أليفة بعد عملية الإعدام، بدا علينا إحساس بالارتياح بعد أن أنجزت المهمة، شعور بالرغبة في الغناء، في الركض وإطلاق الضحكات المكبوتة، جميعنا ودفعة واحدة، أخذنا نتحدث مبتهجين.

الشاب الأيروسي سائر بجانبي، أوما ناحية المكان الذي جئنا منه بابتسامة العارف قائلا: أتعلم يا سيدي، صديقنا (قاصدا الرجل الميت) حين سمع بأن إستئنافه قد رفض، بال على أرضية زنزانته من الخوف..

لطفا سيدي خذ واحدة من سجائري، الا تعجبك علبتي الفضية الجديدة سيدي؟

اشتريتها من بائع متجول بروييتين وثمان آتات، طراز أوروبي أنيق.

ضحك بعضنا، على ماذا.. لا أحد يبدو مهتما.

كان فرانسيس يسير جانب المراقب مثرثرا،

* كاتبة من السعودية.

(١) بورما؛ هي مينامار حاليا.

(٢) درافيد: عرق من الامراق الهندية تصل نسبتها الى ٢٥٪ من السكان.

(٣) آيردلي: نوع من الكلاب الانجليزية والبرايا نوع من الكلاب الهندية.

(٤) آيروسي: أوروبي آسيوي.

(٥) رام: هو معبودة هندوسية.

أنا، كما رأيتني في ذاكرة القصيدة..

■ حمد محمود الدُّوخي*

إلى س... أو لماذا	في المقاهي
فهي متأكدة من أنني	ولكن على غفلة
لا أكتب لغيرها،	من كلامي،
أليس..	وحين لوحيد
أنا الفوضوي / الزمان	كنت أرتب خيطه،
أرتب وجهي،	والتوان مسبحتي
وفق مقاسات ما اشتهي..	ضاع مني
أنا الفوضوي الذي	انتباهي
يستمر	
ولا ينتهي..	مُرّني إذا لا تحبينني هكذا
أنا الفوضوي / المكان	مُرّني فسوف أكون، إذا
أزوي الزوايا	كان يُعجبك،
بعكس اتجاهي،	كالموظف:
أنا الفوضوي الذي	١. ربطة عنق
صاغ مرآته	٢. نظارتان
من عناء التجاعيد	٣. ساعة يدوية.. إلخ إلخ
فوق الجباه..	مُرّني..
أنا الفوضوي / الجديد	فطوباي أنت،
تمكنت	ولاسيما عندما تجعليني
من عقد صلح بفضاي	ضحية..
بالطبع
ما بين	.. أحبك
ناري	ليس لشيء
وبين	ولكن:
مياهي	لكي أتنفس..
أنا الفوضوي / الأكيد
لوحدي،
عرفت ثياب الدقيقة	.. أحب / ك / ها
في ساعة	

* شاعر من العراق.

كَيْفَ نَتَعَلَّمُ ابْتِكَارَ الْفَرَحِ الْأَخِيرِ..؟

■ مصطفى ملح*



١

الرَّجُلُ الْأَكْثَرُ حُزْنًا يَتَعَلَّمُ ابْتِكَارَ الْفَرَحِ الْأَخِيرِ،
يَهْوِي بِيَدِ قُوَّةٍ عَلَى زَوَايا الصَّنَمِ السَّاكِنِ فِيهِ،
فَرَحَةً تَأْكُلُ مِنْ يَدَيْهِ ضَوْءًا..
طَائِرُ الْفَيْنِيقِ يَدْخُلُ الْحُرُوبَ ضِدَّ فُرْسَانِ أَثِينَا.
يَتَعَلَّمُ ابْتِكَارَ وَرَشَةِ كُبْرَى لِتَصْنِيعِ الْجَمَالِ؛
طَعْنَةً فِي بَدَنِ الْقُبْحِ
انْقِلَابٌ ضِدَّ امْبِرَاطُورِيَّاتِ اللَّيْلِ
رَقْصٌ عَائِلِيٌّ بَيْنَ أَحْضَانِ النَّهَارِ
حَائِطٌ يَرَسُمُهُ فِي دِفْطَرِ الْحَيَاةِ:
حَائِطٌ يَخْطُ فَوْقَهُ أَرْوَاحٌ مِنْ أَحَبِّهِمْ..
بَعْدَ لَيَالٍ ذُبِلَتْ بِنَفْسَجَةِ الْحُزَنِ
وَأَزْهَرَتْ شَجِيرَاتُ الْفَرَحِ..

٢

اللَّيْلُ شَاتٍ، عَاطِفِيٍّ.
مَطَرٌ يَلِطُّمْ خَدَّ الصَّمْتِ.
رُعْبٌ جَالِسٌ فِي غُرْفَةِ الرُّوحِ كَنُغْبَانٍ..

وَكَانَ الرَّجُلُ الْأَكْثَرُ حُزْنًا يَحْضُنُ الْمَشْهَدَ :
يَمْشِي حَافِي الإِحْسَاسِ تَحْتَ الْمَطَرِ الْعَاصِفِ
لَيْتَنِي أَصِيرُ عَظْمَةً فِي جَسَدِ الْعَاصِفَةِ الْهَوَّاجِ،
لَيْتَنِي أَصِيرُ كَانِتًا مُنْدَمِجًا فِي بَرٍّ كَيُونَةٍ هَذَا
اللَّيْلِ.

سَاقِيَةُ أَحِبَّهُ.

كَأَنَّهُ عَرِيْسٌ / فَرَسٌ تَحْمَلُهُ.

زُغْرُوْدَةُ الرَّعْدِ وَفَانُوسٌ يَمْزُقُ قَمِيصَ الْعَتَمَةِ.

٣

الرَّجُلُ الْأَكْثَرُ حُزْنًا نَفَضَ الْغُبَارَ عَنْ كِيَانِهِ.

فِي الْحَلْقِ طَعْمٌ آيَةِ الْكُرْسِيِّ

أَحْلَى مِنْ يَدِ تَصَافِحِ الْحَقُولِ وَالرُّبَى..

يَعْلَمُ دَوْمًا بِلِقَاءِ الْمُصْطَفَى فِي الْحَوْضِ فِي
النَّصْرَاطِ فِي الْمِيزَانِ.

كُلَّمَا أَذَابَ سَكْرًا فِي النَّهْرِ ؛

نَهْرُ الْأَبَدِيَّةِ الْعَمِيقِ

فَاضَ فِي شَرِيَانِهِ دَمُ الْحَيَاةِ.

كُلَّمَا اسْتَحَمَّ فِي الْمَحْرَابِ قَلْبُهُ تَسَاقَطَتِ دُنُوْبُهُ
كَأَوْرَاقِ الْخَرِيفِ.

كُلَّمَا يَاضَتْ إِنَاثُ الْفَرْحِ اسْتَلَذَّ طَعْمَ النُّورِ فِي
أَعْشَاشِهَا،

وَصَارَ يَوْمَهَا الْفَتَى الْأَقْلُ حُزْنًا :

صَارَ مَوْلُودًا جَدِيدًا كَصَبَاحٍ أَيْضٌ..

٤

الرَّجُلُ الْأَقْلُ حُزْنًا يَحْضُنُ الْعَالَمَ فِي وَجْدَانِهِ.

يَحْضُنُ أَيْتَامًا وَأَغْرَابًا وَشَاعِرًا تَعَوَّدَتْ يَدَاهُ

* شاعر من المغرب.

دَائِمًا

أَنْ تَحْلُبَ الْمَجَازَ مِنْ تَدْيِ الْكَلَامِ،

يَحْضُنُ الْمَارَّةَ وَالْبَنَتَ الَّتِي مَاتَ أَبُوْهَا فِي
أَصْطِدَامِهِ مَعَ الْحَيَاةِ،

وَالْأَرْمَلَةَ الَّتِي تَنَامُ فِي فَمِ الْغَابَةِ بَحْتًا عَنْ
مَنَامَةِ آخِرَةٍ،

وَيَحْضُنُ الْمُسَافِرِينَ فِي الصَّحَرَاءِ بِأَحْثِينَ عَنْ
خَرَائِطِ الْكَثْرِ،

وَيَحْضُنُ الرُّعَاةَ وَالْجِيَادَ وَالذَّنَابَ

مِنْ تَنَاقُضِ يَجْرِهَا إِلَى مَعْرَكَةِ قَاسِيَةٍ،

وَيَحْضُنُ الْحُرَّاسَ فَوْقَ الْقَلْعَةِ الْعُلْيَا : هُنَاكَ

حَيْثُ يُولَدُ الْفَرْحُ..

٥

فِي الْحَلْقِ طَعْمٌ سُورَةِ الْإِحْلَاصِ.

فِي الْمَنَامَةِ الَّتِي تَرُشُ لَيْلَهُ بِالسَّحَرِ أَجْرَاسُ
تَرْنٍ.

فِي غُرُوبِ الشَّمْسِ أَكْوَاخُ الْأَشْعَةِ الَّتِي تَنَامُ.

فِي الْغُرْفَةِ بَابُ لِدُخُولِ آخِرِ الْأَلْوَانِ :

عَالَمٌ تَعْمُرُهُ الْحَشَائِشُ الْخَضْرَاءُ وَالظُّلُلُ

وَابْتِسَامَةٌ تُولَدُ فِي بُحَيْرَةٍ تَحْفُهَا الْأَغْرَاسُ..

عَالَمٌ سَدِيمِيٌّ.

بَيَاضٌ مَرِحٌ.

حُورِيَّةُ النَّهْرِ عَرُوسُ أَوَّلِ التَّكْوِينِ.

فَارِسٌ يُضِيْفُ دَائِمًا إِلَى الصَّهِيلِ نَسْمَةً شَرْقِيَّةً

قَادِمَةً مِنْ جُزْرِ الْحَوَاسِ..

عَالَمٌ يَقُودُ مَوْكِبًا نَحْوَ السَّمَاءِ..

صفصاف الروح

■ إبراهيم منصور*

محض اختيار	سكنت وحدك في الزمن
والرجوع فضيلة	طائع حوالبك..
لئن يهرب الباقون إن..	البلاد كما ترى
أحكمت بابك خلفهم	صفان من صفصاف روحك
أثرت — طوعا — أن تبيع بلا ثمن	في الظهيرة لا تظلل سائرا
ويشيع الأحلام من؟	عنوان وجهك — بعد أن جفت مياه الأرض
طفل تشبث بالندى	— طين
في حجر أم ألقمته حليبها مرا	فاشتعل بالראس شييا
ترى هل يستسيغ سوى المحن؟	هذا أوان الصيد:
والفارس المغوار فوق حصانه..	جوك صحو
يهب البنات أتوثة	والمدى ملك المشرد
فبيتن في غزل الحكايا	وحداك الآن انطلق
.. والصفائر..	لا تغلق الأبواب
والشجن	من غير الكريم يرى؟
مات الفوارس	تجرد من ملامحك القديمة
والخيول حزينة	وارتضائك عيشة الأعراف
وتفرق العشاق كل في وطن	كن.. أو لا تكن
ما زال بدوك غامضا	لا شيء يسكن في البرية غير وحش
وكذبت حتى صدقوك..	والغزالة يائسة
نسيت حتى ذكروك..	رحماك لا تسلم يديك لطلقة

فاطلق أوجع أمها
 وارجع بكفك للوراء
 إذ اصطفتك حمائم الوادي
 لتحرس عشها
 الآن تذكرك الشوارع خائفا
 تتلو المعوذة عازما ألا تعود لمثلها
 كل العفاريات استعدت كي تقول كلامها
 مصباح جارك مطفاً
 والغولة الحمقاء في الق
 تسرح شعرها
 اخرج على الأشهداء يا بطل الحواديث اقتلع خوف البلاد وخوفه
 ناد الحبيبة من سياج منامها
 وامش الهويتنا مثلما..
 تمشي هريرة وحدها
 هاك الرماح وعد لها
 صدأت تطول بقائها
 إياك نرجو يا مسافر للوطن
 خذ هدايانا
 وعلق صورة الأحباب في الأغصان
 ترجع للحبيبة نورها
 أو كلما عاد الرعاة بنياتهم
 يصحو الحنين بمقلتيك
 مودعا كل التشابيه القديمة
 للعيون وللجدائل
 والقنود تعافها
 عد..
 فالتعاقب القديمة حط سيل فوقها
 واسأل عن الدار الجديدة بينهم
 لا يصلح الآن البكاء على الوطن!

* شاعر من السعودية.

قصيدتان

■ نجوى عبد الله

حي الزهور

أحيانا الشك فيك
أحيانا الطرقات
قصيدة مألحة..

كل شيء

إلى لا شيء
إلا أنت..

حتى تلك العين اليائسة
نبضت
في ذلك الصباح الهارب
من خيبة التبني..

بعيدا عنك

يا حي الزهور
أخشى عليهم
السقوط كحبات الأرز
من تلة الذكريات

نافذة الكبير

ترمق العنيدة الزرقاء
تسأل؟
متى الرجوع..

كلنا كنا عليها

ترمي إفلاسنا

الآن الكل هنا

في وداع الدموع..

صديقة الشكوى

أفيقي

الساعات لا تكفي

ما نفع الطرقات الناعمة

بعد الآن..

الموصد

إلى محمد عبد الجبار الشبوط

أصرخُ

قبل أن أكسركَ

بشوقي

أيها الموصدُ بإحكام..

أشدُّ الرحيلَ

إليكَ

في صحراء

أنتَ الدمع فيها..

أسجنك

وراء قضبانِي

لأحميكَ

من عاصفتي..

إني أنغرسُ في أعماقِ البحر

كبذرة

وعلى أطلالِ الغيوم

أبحثُ عنك

أيها الطائر

أنا لا أملكُ نفسي

فكيف أملكُك..

* شاعرة من العراق.

تغريبة النهرين

■ حنين عمر*

ماذا أجيبه؟
 دلّني..
 سيري يعطرك للسماء
 فالوحدة الزرقاء أبعد من سكاكين الألم
 والآه أبلغ من كمان
 سيري يعطرك للسماء
 فلم يعد عندي..
 لكى أعطيك - حلم فيه:
 عيناه (المضاع سدى على نرد الزمان)

 ظهرت حقيقة كذبتني:
 فقد اتزانى الإتزان
 صممت جميع المفردات على الشفاء
 لم أستطع أن أكتب البوح المخبأ في الشرايين التي
 سدت نزيف الجرح بالملح المعتقد في أساه
 ما زلت أكره عالمي
 ما زلت أبحث عن يدك إذا أتى هذا الظلام المشرب
 إلى مداه
 ما زلت أبحث عن عيونك في ابتداء حكايتي
 ما زال قلبي لا يردد غيره
 ذاك اسمك
 يرتاد في دقات قتله منتهاه
 أو ربما
 يرتاب في دقات قلبه مشتهاه
 أو ربما
 تأتي عليه مع اشتياقه لحظتان
 ينسى بأنك قد ذهب وتعود
 ينسى بأنه في الهوى فات الأوان
 ينسى بأنني..
 الظامئه:
 ظمأى لحضنك في الظلام يجيئني نهران من ضوء الحنان

ليلات خوفي لم تزل
 ظمأى لحضنك في الظلام يجيئها:
 نهران من ضوء الحنان
 إنني..
 في عالم الموتى الذين تجملوا في كرنفال بغائهم
 وتجمدوا من فرط اشعال الأسى
 أحتاج من يلقي على طهري رداءً من خيوط الحب
 مغزولا على نول الأمان

 ليلات خوفي لم تزل
 تقات من ثمر الجنان
 تمشي على درب الدموع وتهدي
 من دون أن تدري بكل ضياعها
 نحو الموانئ المعتمه
 تبغي انتظارك مثلما
 تبغي انتظاري
 علنا..
 حزنا نجىء فنلتقي
 بالمقعد البحري في نفس المكان

 ليلات حزني حزنها
 قد قال لي:
 هلاً اشتريت وسادة أخرى لدمعك
 انني في كل غفواتي
 معي اقتسمت وسائدك الوثيرة دون عدل دمعان
 دمعائك الجزلى تعذبني
 فهل في دمعك المسكوب بعض من دمي؟
 أم يا ترى..
 في مقلتيك تراهنت مذ قيل كن
 حول التهاطل غيمتان؟

* شاعرة من الجزائر.

لوحة لم تكتمل²⁰

■ وفاء الربيعي*

وربيع لم يطل	ماردٌ يعبث
على أزهاره	في سكونِ الفكرة
لوحةٌ	تختلطُ الألوانُ
هامتُ بها	كادتُ تُحدُّ
قصائدُ عاشقٍ	معالمِ لوحةٍ
يتلظى شوقاً	تجتذبُ فراشةً
بجسدٍ عاري	تلتاعُ لمستقرٍ
تنبضُ مسافاته	من زواياها
يُستهيه	لوحة
نهر	أذنت
يعومُ فيه	خطوطُها الزرقاء
مرقاً	منبعِ نبتةٍ
اليه قرسو سفنه	ما زالت جنورها
	تحتضن لونها الترابي
لوحةٌ	علها تزهرُ
كادتُ معالمها	لوحةٌ
تكتمل	كادتُ تكسي
لو	أوراقها الخضراءُ
أن الماردُ	عري الفقراء
لم يعبث.	منوا بفجرٍ
	لم تشرق شمسُه

* شاعرة عراقية مقيمة في ألمانيا.

أشجاري تنتظر مطرك

■ عبدالرحيم الخصار*



كيف سأبقى وحيداً في ذلك الأخبود
الضييق؟

لن يكون معي الأصدقاء الذين ألفتهم
لن أغير ملبسي أو أصفى شعري أمام
المرأة

لن أهرب أقداح الشاي
وإننا أرنو إلى السماء من نافذتي
لن تكون أمامي طاولة وحزمة أوراق
أوه! لن أكتب أشعاراً كالعادة

سأنام على يميني وعلى يساري
سأستلقي على الظهر وربما أجلس
القرصاء

ليس من عادتي الصيد
في المياه العكرة

ليس من عادتي أن أضع أقدامي في
الوحد

أو أمد يدي إلى شجرة خارج ضيعتي
أعرف أن ملائكتين يسيران معي

ويسهران حين أنام

لذلك أخجل كلما أخطأت
وتتنمل أطرافتي

حين تتسرب فكرة الموت إلى حجرتي
وأراني بمفردي وسط الظلام
لقد استعصت علي الفكرة

سأواري عيني تحت الساعدين

وأجهش بالندم

غير أن صوتي لن يصل مسامع الرفاق القدامى

والخطايا التي لطخت ملابسي لن يغسلها

البكاء.

أنا لم أجلس يوما في حانة

لم اكتب قصائد عارية

ولم أكن وقحا

في حضرة من أسدى إلي هاته الكلمات

من عادتني أن أسهر مع الشعراء الميتين

لذلك لا أستيقظ لصلاة الفجر

لكنني أدبر أمري مع ما تبقى من صلاة

أحببت الفقراء وتصدقت بأحاسيسي الطيبة

كنت أوقف شرائط الموسيقى حين أسمع الأذان

والهج باسمك في السفر والنوم والخلاء

غير أنني قد حرجت على ربي النهارات والليالي

بقلب خفت فيه موازين الإيمان

ورعي أهش من جناح فراشة

ونظري إلى كتابك أقصر من نظري إلى

الروايات

كانت صلاتي خاملة

وخطواتي إلى بيوتك تتعثر بأقدام الشيطان

لكنني كنت أدرك أنك إلهي

وأنني مجرد حصوة

تغرق في الأنهار التي تسيل من يديك.

ماذا يفعل طفل وجد نفسه وحيدا

بين العرائس والدمى في ملهى الحياة؟

ماذا يفعل طفل أطفأت الألوان ضوء عينيهِ

فلم يتبين ظلك العالي؟

جوقة الغافلين صمت مسامعي

والأصابع التي من حولي

تدلني دائما على طرق لا تفضي إليك.

أعرف أن جنتك قد يدخلها أبسط الخلق

وأن نارك قد تجمع كبار الشعراء

لذلك أعيد النظر في كلماتي

أضع أيامي على الطاولة

أشذب أطرافها التي جفت

وأرعاها بما في جوارحي من حنان.

إلهي

لقد غرد البقر طويلا في بيتي

تعض الفرع تحت السرير

وترعرع البؤس بجانب كسر من العائلة

لكنني لم أقايض بكلماتي

لم أمد يدي إلى عطف يد أخرى

نبئت أخطائي على الجدران

شب القلق في خزانة الملابس

ودب اليأس على زجاج النوافذ والمرايا

لكن الأفكار التي أشرقت في رأسي لم تغرب

ولم يغرب اليقين الضحل

الذي يبید شعاعه ظلام جسدي

أعرف أن رحمتك ستأتي بعد لأي

لتسري كعطر الليلك في زوايا الحجرة.

إلهي

ها أنا أسجد في جنائلك

خاشعا لجلالك واضعا جبهتي في التراب

أنزل المطر.. أنزل المطر

لقد يبست أشجاري

فدع عصافيرك تغرد على أغصانها الميتة

ربما تعود إليها الحياة.

* شاعر من المغرب.

فجر غائب..!

■ خالد الحلي*

- ١ -

لا فجر يطلُ بدونك،

لكنك أين ..؟

كنتِ الفجرِ الدائم،

وأنا كنتُ

جوابَ فصولٍ، تبدأ عند الفجر ولا يبصرها

إلا أنتِ،

فلمماذا غاب الفجر وغبتِ ..؟

ولماذا كنتِ ..

سيدة الفجر ولؤلؤة الوقتِ ..؟

- ٢ -

من أين أبدأ حينَ ترتجفُ الحروفُ،

ويرتدي الغازهُ الحيرى الكلامَ ..؟

من أين أبدأ والظلامُ ..

يغتالُ أوردتي وصوتي ..؟

من أين أبدأ حينَ أكون وحدي

أين أنتِ ..؟

إني المحلقُ في سماءٍ لا ترى

أتأمل الأيامَ حائرة الرؤى، وأرى الزمانَ

متقافزاً بين الثريا والثرى

طفلاً يشاكسه المكانُ

من أين أبدأ حينَ يغمرنِي الظلامُ ..؟

من أين أبدأ حينَ يخنقني الكلامُ ..؟

* شاعر عراقي مقيم في أستراليا.

قصائد حب نمساوية

■ شعر: يوسف فينك*

ترجمة: بدل رهو المزوري**



١
كي ترتديني أحيانا
على جسدك.

٤

أنت تسألني
ماذا تحتاج؟
لا شيء
فقط أنت.

٥

يا فمي..
يا تغري الحلو
التهمني.

٦

أنت تهديني مرهما

١

أنت كسهم
منغرس في دواخلي
تؤلمني دائما.

٢

أنا أتصور
بوسعي أن أتجول معك
عبر السماء والسحاب
من دون خطر
السقوط.

٣

أنا أهديتك قميصا
أرتدي عدة مرات

لا يداوي قلبي	٧	أنت يا همي المطيع.	١٢
أرتشف قدح الماء لآخره..		أيها القلب المتأكل المعروض لسكاكين الايام زمناً طويلاً تعلم خفقان الرحمة.	
القدح الذي لم تفرغه أنت وفي نفس المكان حيث فيه آثار شفيتك..			١٣
رشفة ماء فقط أحالتني ثملاً.		أنت تمنعني أجنحتك..	
أندوم محبتك طول عمر زهرة فقط؟	٩	فكيف بمقدورك الطيران؟ عليّ أن أحملك على أكتافي.	
يرقد كلب طيب في فراشي المبلل بالدموع ويتذوق أثر الدموع.	١٠		١٤
أنا أغسل نفسي بدموعي أمامك	١١	أنا حساس للاحتراق وأنت تحرقني في كل مساماتي.	١٥

* الشاعر يوسف فينك في سطور:

ولد الشاعر عام ١٩٤١ في ايسسدورف بالقرب من مدينة غراتس.

عضو نادي القلم العالمي.

عضو رابطة اتحاد ادباء مقاطعة شتايامارك.

عمل الشاعر يوسف فينك رساما، راهبا، كاتباً، مصورا، وقد ابدع في المجالات التي عمل فيها.
خلال مسيرته الأدبية حصل على جوائز عديدة منها: جائزة مدينة غراتس، ميدالية مدينة غراتس الفنية، جائزة مقاطعة شتايامارك لمدينة كوفلاخ الفنية وجوائز أخرى.

اصدر عددا كبيرا من الدواوين الشعرية واخترت هذه القصائد من ديوانه (دائما وابدأ) قصائد عشق للترجمة.

عمل الشاعر فترة طويلة في المركز الثقافي (مينوريتن) في غراتس

توفي الشاعر عام ١٩٩٩م.

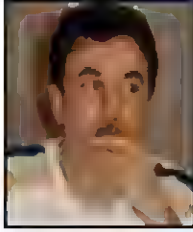
** المترجم: شاعر وصحفي كردي عراقي مقيم في النمسا

من الشعر الكردي المعاصر

■ شعر: حكيم نديم الداوودي*

ترجمة: بدل رفو المزوري

*** **



لا أدري، أي حلم كان
لليلة طويلة كنا فيها معاً
وأخيراً.. شددت الرحال
فأي قدر ذلك كان...!
كانت رُوحِي تَدنو منكِ
برسالة مسهبة
صرخت بعينيك
لكنك..! لم تعيري لها بال
صباحاً..
حين أشرقَت الشمس
فلا الوقت مضى
ولا أنتِ جئتِ
فصحف الصباح وحدها فقط
نقلت موتكِ،
فغدوتِ خير المانشيتات
حينئذ..
لا الليل إنتهى
ولا فصل الكآبة إنقضى
ولا الربيع هلّ مبكراً
ولا الشمس أشرقَت من بعدكِ..

الإنتظار

فلغاية الأمل
كُنّا في إنتظار
عرض مسرحية
من مسرحيات الدُّهر
لكن أتهموا
مَسْرَح رغباتنا
زُوراً وبُهتاناً
فتعرّضت للخراب
وغدت عيون المَسرح
نمواعيد العشاق،
مليئة بالرمد
مفعمة بالألم وبالعبرات
ومن ظلال الفناء..

*** **

أتذكّر حين كُنّا نتمشى
بهدوء في شارع كليتكِ،
كُنْتُ تُرددِين
لا تُكنْ يائساً
إذا فرقتنا الأقدار
ذكرياتنا معاً عبر هذي الأيام
النّصّادق لعهد عشقنا
لرُدود كَم التّساؤلات، فلوحاتك هي لوجدها ستُكفي.

* الشاعر حكيم نديم الداوودي كاتب وفنان تشكيلي ومحامي وناقد له إسمه وصوته المتميز على الساحة الكوردية والعربية.
مواليد ١٩٥٦، مدينة النور التابعة لمدينة كركوك في كردستان العراق.
نشر نتاجها في الصحف والمجلات الكردية والعراقية والعربية ومن الأسماء الالامعة على شبكة الإنترنت.
خريج كلية القانون جامعة بغداد.
عضو اتحاد كتاب السويد، عضو منظمة المترجمين العرب الدولية،
عضو هيئة تحرير مجلة شفق التي تصدر في كركوك.
عضو جمعية الفنانين التشكيليين في السويد.

نبوءة

■ شعر: إيمي سيزار

■ ترجمة حبيبة زوكي*

لأنني شتمت أسيادي، وعضيت جنود	هناك،
السلطان	حيث المغامرة تترك العيون منيرة
لأنني في الصحراء تألمت	هناك حيث النساء يشرقن باللغات
لأنني أمام حراسي صرخت	هناك حيث الموت فاقنة باليد كعصفور
لأنني توصلت إلى أبناء آوى والضبايع	فصل النقاء
رعاة القوافل	هناك حيث الدهليز يقطف من ركوعه
أرى،	خوخا بادخا أعنف من أسروع
الدخان مسرعا، كحصان متوحش، قدام	هناك حيث البراعة الرشيقة
المشهد الذي يزين، هنيهة، الأفا	تصنع سهامها ونارا من كل الخشب
بنيله الهش كطاووس. ثم تمزق	هناك حيث الليل القوي
القميص. انفتح، فجأة، الصدر	ينزف بسرعة كنبات صاف
فرايتها كجزر بريطانية، كمجموعة منازل	هناك حيث نحل النجوم يلدغ
كصخر متشقق يتحلل	سماء القفير الملتهب أكثر من الليل
بهدوء في بحر الهواء المبصر	هناك حيث صوت أقدامي يملأ الفضاء
حيث يسبحون متنبئون	ويرفع بالمقلوب وجه الزمن.
فمي	هناك حيث كلامي، قوس قزح،
ثورتي	مكلف بربط الغد
اسمي	بالأمل والتمشاة بالأميرة

* كاتبة من المغرب.

بصدد النقد الثقافي.. النقد الثقافي كبديل عن النقد الأدبي

■ حواس محمود*

يحتاج المشهد الأدبي والثقافي العربي المعاصر وما تم توارثه عبر العصور حتى لحظائنا الراهنة، إلى نقالات نوعية من تسليط أضواء الأدوات والأجهزة والمفاهيم والمصطلحات النقدية الجديدة، لثب الدم الجديد في شرايين وعروق النصوص الراهنة والموغلة في القدم في آن، وذلك بنقد النصوص وكشف أنساقها، وهذا يتطلب إجراء تحويل في المنظومة المصطلحية، ويأتي مصطلح «النقد الثقافي» ليحرك المياه الثقافية والأدبية العربية الراكدة، ويحفز العقل والقوى الإدراكية لدى المتابع والمهتم والباحث الثقافي للبحث والتأمل الجدي في الأنساق العربية قديما وحديثا، بعيدا عن التأثير العاطفي، أو الاستجابة الانفعالية، وإنما ضمن إطار الحاجة البحثية المعرفية لكشف خطوط وخلايا النسيج الثقافي بكل جرأة وثقة وحيوية^(١).

من النقد الأدبي إلى النقد الثقافي

تمكن النقد المعاصر من الخروج من نفق الشكلائية والنقد الشكلائي، الذي حصر الممارسات النقدية داخل إطار الأدب، كما تفهمه المؤسسات الأكاديمية «الرسمية»، وبالتالي تمكن النقاد من تناول مختلف أوجه الثقافة، ولاسيما تلك التي يهملها عادة النقد الأدبي^(٢).

ومن سنن هذا النقد النقد الثقافي أن يستفيد من مناهج التحليل المعرفية، من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية

يعود ظهور أولى ممارسات النقد الثقافي في أوروبا إلى القرن الثامن عشر، لكن تلك المحاولات المبكرة لم تكتسب سمات مميزة ومحددة في المستويين المعرفي والمنهجي إلا مع بداية التسعينيات من القرن العشرين، وذلك حين دعا الباحث الأمريكي «فنست ليش» إلى «نقد ثقافي ما بعد بنوي»، تكون مهمته الأساسية

التاريخية، إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

لأن الذي يميز النقد الثقافي «ألما بعد بنيوي»، هو تركيزه الجوهرية على أنظمة الخطاب، وأنظمة الإفصاح النصوصي، كما هي لدى «بارت» و«دريدا» و«فوكو»، خاصة في مقولة دريدا أن لا شيء خارج النص، وهي مقولة يصفها «ليتشن» بأنها بمثابة البروتوكول للنقد الثقافي «ألما بعد بنيوي»، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي، كما عند بارت وحضريات فوكو، وتبعاً لذلك فإن «ليتشن» يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) مطورا به ما أشار إليه «فوكو» في كتابه (الحقيقة والسلطة) عن (أنظمة الحقيقة)، وهو المفهوم الذي لم يعطه فوكو اهتماماً كافياً؛ على أن «ليتشن» يقدم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كبديل لمصطلح (أيديولوجيا)، ذلك المصطلح الذي جرى تحميله بحمولات سياسية، وصار يشير إلى دلالات متعارضة، هادفاً من وراء ذلك فتح إمكانات أوسع للنقد الثقافي «ألما بعد بنيوي» في قائله الكلي أو التقني للثقافة أو الظاهرة^(٤).

ويشار إلى أن هناك من ينظر لمفهوم أو مصطلح النقد الثقافي، على أنه في دلالته العامة يمكن أن يكون مرادفاً «للقراءة الحضارية»، كما مارسه طه حسين والنقاد المعروفي وأدونيس

والجابري، وهذا ما يراه سعد البازعي وميجان الرويلي في كتابهما «دليل الناقد الأدبي» ص ٣٠٥، واللذان يعرفان النقد الثقافي على أنه «نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف لزاء تطوراتها وسماتها»^(٥).

ويعرفه الأستاذ عبدالوهاب أبو هاشم بأنه: منهج جديد سبقنا إليه الغرب، له أدواته للكشف عن المضمرة النسقي في العمل الأدبي (النص)، والذي هو تقيض النسق الدال والمضمرة البلاغي، والمختبيء في النص بين الجماليات وقيما وراءها، بغية الوصول إلى العلامة الثقافية^(٦).

عبدالله الغدامي والنقد الثقافي

يعد الناقد السعودي عبدالله الغدامي أول من حاول تبني مفهوم النقد الثقافي في معناه الحديث الذي حدده «فيسنت ليتشن»، واستخدم أدواته لاستكشاف عدد من الظواهر الثقافية العربية، التي لم تستطع مختلف مدارس النقد الأدبي السابقة التصدي لها، والدكتور الغدامي هو من أهم النقاد العرب المعاصرين الذين يملكون مشروعاً نقدياً ثقافياً متكاملًا.

يرى الغدامي أنه يمكننا إحداث نقلة نوعية للفعل النقدي من كونه الأدبي إلى كونه الثقافي، ولتحقيق ذلك نحتاج إلى عدد من العمليات الإجرائية هي:

أ - نقلة في المصطلح النقدي ذاته .

ب - نقلة في المفهوم (النسق) .

ج - نقلة في الوظيفة .

د - نقلة في التطبيق

فيما يتعلق بالنقطة الاصطلاحية: يسعى





د. عبدالله الفدامي

في نقد المستهلك الثقافي (وليس في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرد دراساتها ورصد تجلياتها وظواهرها) وحينما نقول

ذلك، فإننا نعني أن لحظة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك، أي الاستقبال الجماهيري، والقبول القرائي لخطاب ما، ما يجعله مستهلكاً عمومياً، في حين أنه لا يتناسب مع ما نتصوره نحن أنفسنا، وعن وظيفتنا في الوجود.

في التطبيق (أنواع الأنساق): لو تعمنا في (ديوان العرب) بناء على مفهومنا حول الأنساق المضمرة - حسب الفدامي - لوجدنا أن الشعر كان هو المخزن الخطر لهذه الأنساق، وهو الجرثومة المستترة بالجماليات، والتي ظلت تعمل فعلها وتفرز نماذجها جيلاً بعد جيل، ليس في الخطاب الشعري فحسب، بل في كل التجليات الثقافية، بدءاً من النثر الذي تشعرون منذ وقت مبكر، وكذا الخطاب الفكري والسياسي والتألفي بما فيه النقدي، وكذلك في أنماط السلوك والقيم ولغة الذات مع نفسها ومع الآخر، لقد تشعرت الأنساق، وصربنا فعلاً الأمة الشاعرة، واللغة الشاعرة، ولكن فرحنا وتباهينا بهذه الصفات ليس سوى خدمة نسقية لم نعد نزرعها^(١).

أسئلة النقد الثقافي المقترحة

يقترح الأستاذ عبد الوهاب أبو هاشم بعض الأسئلة للنقد الثقافي وهي:

المؤلف إلى استخلاص النموذج النظري والإجرائي، مما هو أساس نقدي للمشروع الذي يزعم التصدي له، وهو ينحصر تحديداً في توظيف الأداة النقدية - التي كانت أدبية ومعنية بالأدبي/ الجمالي - توظيفاً جديداً، لتكون أداة في النقد الثقافي لا الأدبي، مع التركيز الشديد على عملية الانتقال وكونه انتقالاً نوعياً يمس الموضوع والأداة معاً، والنتيجة الاصطلاحية بما أنها أولى التقلات وأهمها تشمل ست أساسيات اصطلاحية هي:

- أ - عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية).
- ب - المجاز (المجاز الكلي).
- ج - التورية الثقافية.
- د - نوع الدلالة.
- هـ - الجملة النوعية.
- و - المؤلف المزدوج.

وهي أساسيات تشكل المنطلق النظري والمنهجي لمشروع الفدامي في (النقد الثقافي).

في المفهوم (النسق الثقافي): يجري استخدام كلمة (النسق) كثيراً في الخطاب العام والخاص، وتشيع في الكتابات إلى درجة قد تشوه دلالتها، وتبدأ بسيطة كأن تعني ما كان على نظام واحد، كما في تعريف المعجم الوسيط، وقد تأتي مرادفة لمعنى (البنية Structure) أو معنى (النظام System) حسب مصطلح «دي سوسير»، واجتهد باحثون عرب في تصميم مفهومهم الخاص للنسق.

في وظيفة النقد الثقافي (من نقد النص إلى نقد الأنساق)

النقد الثقافي تأتي وظيفته من كونه نظرية

سؤال المضمّر كبديل عن سؤال الدال.

الناقد الأدبي، وناقض للنص.

سؤال الاستهلاك الجماهيري كبديل عن سؤال النخبة المبدعة.

٢ المضمّر البلاغي: تكوين دلالي إبداعي من معطيات النص، وهو في وعي الباحث والمبدع.

سؤال حركة التأثير الفعلية، أهى للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة على الرغم من أنها هي المؤثرة فعلاً، ومن هذا المجال المهمل تأتي وظيفة النقد الثقافي.

في النقد الثقافي يقرأ النص ليس لذاته، وإنما لكشف حيل الثقافة في تمرير أنساقها، وهذه نقلة نوعية في مهمة العملية النقدية.

تكون جماهيرية النص دليلاً على توافق مبطن بين المغروس النسقي الذهني في دواخلنا والنص^(٧).

خاتمة

فيما سبق تناولنا مصطلح النقد الثقافي وأهميته في الخطاب العربي المعاصر، هذا المصطلح الذي أثار ويثير العديد من الأسئلة والمناقشات بين المثقفين والأدباء والكتاب، ونحن أحوج ما نكون إلى مناحات نقدية وفكرية جريئة، تناقش فيها كل ما التبس على أدوات النقاد والأدباء وأجهزتهم ومفاهيمهم، واستحداث مصطلحات جديدة للخروج من الأطر النمطية الضيقة والممنوعة للفكر، والمكسلة للعقل، والتي تؤدي في نهاية المطاف إلى تأخر الحالة الثقافية العربية وتقهقرها إلى إشعار آخر من قاطرة الزمن.

النسق المضمّر: نص غير معلن يتخفى بين ثنايا النص الجمالي البلاغي، لا يدركه المبدع ولا الناقد إلا باستخدام أدوات خاصة، ويعبر دائماً على نقيض المضمّر البلاغي، ومن خلاله سيبدو الحدائري رجعيًا، والمفتري الجذري بين النقد الأدبي والنقد الثقافي هو سؤال النسق بديلاً عن سؤال النص.

مواصفات النص حامل الأنساق

بليغ جماهيري ذو تأثير فعال (ممكن جيد لتمرير الأنساق وإخفائها) يحتوي نسقين أحدهما نقيض الآخر:

١- النسق المضمّر (الناقض) يختبئ جيداً بين النص ويحتاج كشفه إلى استخدام أدوات النقد الثقافي، وهو ليس في وعي الكاتب ولا

* كاتب وناقد من سوريا.

١ كتاب المائدة الأدبية تأليف حواس محمود دار المنارة بيروت دمشق ٢٠٠٥ ص ٧٧

٢ د. مسعود عمشوش «النقد الثقافي والنقد الأدبي» موقع يمننا الإلكتروني

٣ عبدالله الغدامي «النقد الثقافي.. قراءة في الأنساق الثقافية العربية» المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء ٢٠٠٠ ط ١ ص ٣٣

٤ د. مسعود عمشوش موقع يمننا مصدر سابق.

٥ عبد الوهاب أبو هاشم «مشروع النقد الثقافي» جمعية الثقافة والفكر الحر موقع ملتقى الإبداع الأدبي الإلكتروني

٦ عبدالله الغدامي «النقد الثقافي». ص ٨٨ مصدر سابق.

٧ عبد الوهاب أبو هاشم «مشروع النقد الثقافي» مصدر سابق.

ما هو مرمر وبسبب في "طلقة المحزون" لـ محمود سليمان

■ فتحة حسين**

صدر مؤخرًا عن سلسلة إبداعات بالهيئة العامة لقصور الثقافة ديوان «طلقة المحزون»
للشاعر محمود سليمان.

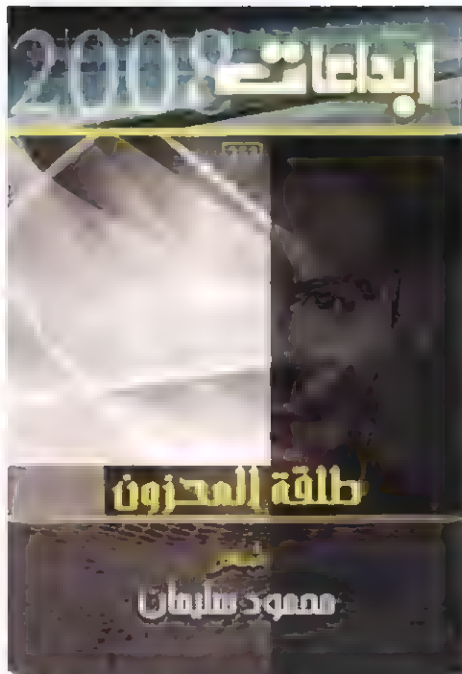
يقع الديوان في (١٢٥) صفحة ويضم ثمانى عشرة قصيدة منها: كرة الصبح، اشتعال
المساء، فتوة المحبين، العرس، رسالة إلى السيد المسيح، الفوانيس، رؤى في الصباح
الجديد،... وغيرها

يحاول محمود سليمان في طلقة المحزون التماسا مع الأبعاد النفسية والاجتماعية لتجربته، والمراوحة بين ما هو مرمر وبسبب، في إطار من الخصوصية الإبداعية التي تقع تحت مسؤولية فنية كبيرة، يتحرك فيها الشاعر من داخل الأشياء إلى خارجها، ومن عمق العالم إلى بساطته.

ماذا لو أن العالم يضحك
في لحظة بوح
وتنوب الناس

ولعل أبرز سمات الديوان هو ما يميز الشاعر بلغته التي تكاد متناسقة، فلا زيادة فيها، وكل مفردة في سياقها المضبوط، ويبدأ محمود سليمان قصيدته الأولى دائماً نكتب أغنية للمرح دائماً نكتب أغنية للمرح دائماً نكتب أغنية للمرح

التاريخ، ذلك السؤال الميتافيزيقي، سؤال



عبر نافذة الكلام
نقول اللاوعي بنزهة
في قضاء حبيبائنا
ولغة ليس إلا..

فلسفة للموايد النهارية

وكان الشاعر يهدف في قصيدته الأولى لتلك
اللغة الشفافة التي يذخر بها الديوان مستفيداً
فيها من لغة الثقافي والبلاغي الضخم.

فإن كانت اللغة إحدى الأدوات، فلا شك
أنها الأداة الأولى في كتابة نص جيد يستطيع
أن يستمد جماله من السائد والمألوف، وربما
كانت الشخصية الشعرية بمعناها الواسع، كقيلة
بأن تعدد ما يطمح الشاعر انجاد إلى تحقيقه
من خلال لغته وصورته الشعرية، ففي قصيدته
نفسها « كَرَّة الصعو » نجد الذات عبر بحثها
المتزايد والدؤوب عن الحلم، ليفتح الكرايس
التي هي قصائد، تلك الذات المنكسرة وغير
العابثة:

دائماً تفتح الكرايس

لنصنع من الجمل

بداياتها المضحكة

ومن الفواصل

همهمة للحضور

متى نطلق صدورتنا للعراء

تكون خير عابئين برده

أي ذات تلك التي لا تعباً ولا تهادن وتجنح
للعراء دائماً!!

هي الذات نفسها التي ترفض السكون في
قصيدة أخرى معنونة بـ « عتمة في النهار »
أن الحزن

أرفض أن يسكن البحر في

فلا أرى في داخلي
سوى لحظة
تمر على القلب

هي الذات التي تشعر بالوحدة، فتغني في
موضع ثالث بقصيدته « العرس »

العرس لي وحدي

ولي وحدي البهاء

الفجر علمني الغناء

وحبيبتني

من اتقنت فناً لأحزاني

وصاحبي المجنوب والبستان

الذات التي لا تكف عن السؤال والتمني
والمراوغة في قصيدة « ورق التلذذ »

ليست هذي الأرض

تسكنها وحيداً

ولا هذى الرؤى / تبيحك حيا

وأعرف أنها تبكي

وإذ تحلم بالخلاص.. فمن خلال الكتابة أيضاً
لتبدأ وتنتهي في قصيدة «المسافة بيننا»

ترى ما الذي يبكي طفلة عندما يقبلها وهي
تعبث بأشياءه، لنجده يسأل نفسه في القصيدة
ذاتها:

وأنا وليدٌ للبلابة

أسأل نفسي

والشقوق

هل بعد موتٍ سوف تفهمني؟

لكنني حذو الكتابة انتهي

لتكتب فوق سبورة المدرسة

لأعود طفلاً

أبي أفهمك.

يشتاف من وجع الحقيقة روحه.

إلى أن يقول:

طلقة المحزون لمؤلفه محمود سليمان،

أركض نحو القبور المليئة

تجربة استطاعت أن تعبر عن واقعها

نحو الكتابة

وقدرتها على الاستمرار لجيل يبحث عن

أضحك

ذاته ومغايرته ورفضه وملامحه، ليشكل

أضحك

بذلك تواصل الأجيال، واستمراراً لهذا

أضحك

الكائن الأسطوري المسمى بالشعر، مستفيداً

لأنك وحدك

صاحبه من إرثه الثقافي والبلاغي، كاشفاً

يا حبيبتي تفهمين.

عن تجربة ثرية تجمع بين المتناقضات في

نوع من الجدل الخلاق، كالجمع بين قصيدة
النثر والتفعيلة.

إنها الصورة الشعرية الطازجة واللغة المرهفة

المقتصدة في كثيرٍ من الأحيان، كما في قصيدته

المعنونة بـ « اشتعال المساء »

يبقى أن أشير إلى تلك الرومانسية الشفافة،

والمباغته، من خلال صورة شعرية كبيرة، تعطي

صهوة البوح؛ وتمنح النص بهاءً وسره..

مساءً بلا أجنحة

داهمتُه المدن

من قصيدة «اقبلها وأضحك»:

فاخترق الفضاءات نازفاً

تجيني

علَّه يفيق

مثل حبة كرز

وحيداً لا يبوح مثلي

مزجوجة بيني

تلك الصورة التي تجعل من المساء طائراً

وييني

يخترق الفضاء والانعزال بعيداً عن المدن.. ولا

عابثة بأوراقٍ تُمزقها

يبوح أبداً.

أقبلها وأضحك

* كاتبة من مصر.

جمالية القصة القصيرة جداً: ملامح في التشكل

■ سلمى براهيمة*

على الرغم من أن سؤال الملتقى وشعاره هو جمالية القصة القصيرة جداً، لا بد من طرح سؤالين مهمين قبل هذا السؤال:

أولاً: سؤال انتهى إليه عبد الدايم السلامي في كتابه «شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً» وهو: هل يجوز اعتبار ما يسميه بعض الكتاب الجدد قصة قصيرة جداً، جنساً أدبياً ذا أشراف كتابية مخصوصة، تمنحه الإنمياز عن باقي أنواع القصص التي تزخر بها مدونة النثر العربي؟ هل تتوافر القصة القصيرة جداً على ملامح تجعل منها بنية لغوية ذات وحدة معنوية تمكنها من حق «المواطنة» في الحقل السردى؟^(١)

ثانياً: لماذا القصة القصيرة جداً؟ هل أدرك شهرزاد الصباح سريعاً، أم أن شهريار القرن الحادي والعشرين لم تعد تأسره الحكايات الطويلة؟ بمعنى آخر، هل هي تلبية لحاجة لدى المتلقي، أم لحاجات تخص القاص نفسه؟ أي أن المسألة في عمقها مرتبطة بضرورة ذوقية جمالية من جهة، وتاريخية اجتماعية اقتصادية من جهة ثانية؟ ولا بد هنا أن نأخذ على محمل الجد قول القاص الفنزويلي، لويس بريتو غارسيا: «نمر بسرعة من دراما الكتاكالي التي يدوم عرضها ثلاثة أيام، إلى التراجيديا الإغريقية التي تستمر ليلة كاملة، إلى الأوبرا التي تستغرق خمس ساعات، إلى الفيلم الذي يدوم ساعة ونصف، إلى حلقة المسلسل من عشرين دقيقة، إلى الفيديو كليب من خمس دقائق، إلى الوصلة الإشهارية من عشرين

ثانية، ثم القصة القصيرة جداً من ثانية واحدة»^(٢). وأخيراً نصل إلى السؤال الذي له علاقة قوية بالسؤالين السابقين، وهو محور جلستنا اليوم: أين تكمن جمالية القصة القصيرة جداً، في لغتها الكثيفة، في انزياحها عن المعنى أو اختفائها تماماً؟ في كثرة الحذف والتخلص من الزوائد المثقلة لكاهل السرد؟ في الإيجاز والقصر الشديد؟ في البناء المحكم والتركيب المقتصد؟ في استدعاء القارئ وإشراكه في العالم القصصي، ثم خرق أفق انتظاره في الإضممار والتلميح والإيحاء بدل المباشرة؟ في التجدد الدائم وابتكار طرق عيش جديدة بالانفتاح على أشكال تعبيرية شفوية وأجناس أدبية مختلفة كالشعر والخرافة والنكتة والحكمة والمثل والحكاية؟ وأخيراً هل كل قصة قصيرة جداً

«جميلة» لمجرد أنها قصة قصيرة جدا؟

على طريقة الكبلو» لعز الدين الماعزي^(٥).

قد يقول قائل: لماذا كل هذه الأسئلة. أعتقد أن أي مقاربة نقدية للقصة القصيرة جدا، حتى الباحث في جمالياتها، لا بد أن تشغل بطرح الأسئلة أكثر من محاولة إيجاد اجابات جاهزة وقطعية:

أولا: لأن هذا «الجنس الأدبي» ما زال في بداياته، ورغم ظهوره في

فترات سابقة تحت تسميات أو مصطلحات أخرى، كالأقصوصة عند محمد إبراهيم بوعلو، أو القصة القصيرة عند زكرياء تامر. إلا أنه لم يعرف الانتشار إلا في العقد الأخير، ولم تكتمل التجربة وتحقق التراكم بالغفر الذي «يمكن الباحث - يقول السلاحي - من التعامل معها بأريحية دون وقوعه في مطبات عديدة منها حيرته بين قلة الإنتاج وجودة الإنتاجية»^(٦).

ثانيا: لأن القصة القصيرة لم يرفع عنها الحيف إلا مؤخرا، حيف الذيلية والتهميش... ولم تجد بعد نظريتها وأدوات مقاربته الخاصة، فمماذا يمكن القول عن القصة القصيرة جدا، والتي ما زالت حتى وقت قريب، وفي الموطن الذي ظهرت وتألفت فيه كأمرिका اللاتينية وإسبانيا، تثير أسئلة حول المصطلح أو التسمية، حول الحجم وشروطه، الشكل وخصائصه..

للإجابة عن بعض هذه الأسئلة وطرح أخرى جديدة، سأحاول القبض على بعض أهم ملامح القصة القصيرة جدا، والتي أعتبرها تمنح لهذه التجربة فرادتها وتميزها، ومن ثم جمالياتها، من خلال ممارسات مختلفة:

١. البناء المحكم المبني على الإيجاز والتناغم الداخلي، والتشبيث بالحبكة والمادة القصصية في «الكروني الأزرق» لعبدالله المتقي^(٧).

٢. الثنائية أو التقابل، والحكي المشهدي في «حب



٢. التناص والتوسع الأفقي للقصة القصيرة جدا في «مظلة في قبر» لمصطفى لغثيري^(٨).

ولا يعني هذا أن كل تجربة من هذه التجارب تتفرد بخاصية لا نجدها في نصوص أخرى، وإنما هو تحديد إجرائي منهجي فرضه نوع المقاربة وشار الملتقى.

البناء المحكم المبني على الإيجاز والتناغم الداخلي، والتشبيث بالحبكة والمادة القصصية في «الكروني الأزرق» لعبدالله المتقي:

كثيرا ما يعني الإيجاز الذي هو ملمح عام وخاصية أساسية في القصة القصيرة جدا، انحصار من البناء ومن الحبكة، ومن ذلك التناغم الداخلي الذي يرتبط فيه العنوان بالبداية والنهاية، حتى استسهل بعضهم هذا النوع من الكتابة. يقول الناقد خوصي ملويا مريفو، واعتبره البعض الآخر « فكرة ذكية تعرض في كلمات قليلة .. أو ملخص حبكة تستوجب كتابتها أصلا مساحة أوسع»^(٩).

نصوص عبدالله المتقي، ليست من هذا النوع، بل هي من النصوص التي تتميز ببناء محكم، ركائزه الأساسية: الإيجاز، والدهشة، والإيقاع الداخلي السريع، وتناغم العنوان والبداية والنهاية، دون التخلي عن عنصر الحكاية أو «الطعم القصصي السردى»^(١٠).

يبني المتقي عوالم مكثفة، لكن مشيدة بعناية كلعبة شطرنج، كل مربع أو قطعة، وكل حركة أو انتقال له ضوابطه ولا بد أن يؤدي دوره على أكمل وجه، ويبلغ الهدف الجمالي العام.

العنوان في نص «مات الكلب» ص ٤٧ ليس عتبة فقط، نبحث عن علاقاتها المختلفة بالنص، بل هي مفتاح النص، الحالة الينغية التي تترتب عليها التحولات السردية اللاحقة، لذلك جاء جملة

إن العناية بالبناء والحبكة والمادة القصصية سر نجاح عبدالله المتقي وتميزه بالانفتاح على الواقع واقتصاص لحظات إنسانية متوترة، حزينة، مؤلمة، رتيبة، ضاحكة، ماجنة.. وتتبع حركة الحياة في تدفقها، غناها وتغيرها المستمر.

الثنائية أو التقابل والحكي المشهدي في «حب على طريقة الكبار»

يعد الناقد الأرجنتيني راؤول براسكا الثنائية واحدة من ثلاث أدوات تقنية وجمالية تميز القصة القصيرة جداً، وتتمثل حسبه في وجود عالمين، أو حالتين متقابلتين يبنى عليهما النص القصصي^(١). وذلك ما يقوم به عز الدين الماعيزي، خاصة في النصوص التي تتخذ الطفولة موضوعاً لها. إذ نجدها تتضمن عالمين، عالم الكبار وآخر للصغار.

بالرسم يبنى الطفل عالمه، بالحلم يلونه ويؤنثه. بالرسم والحلم واللعب يخلق الطفل عالمه ويحقق رغباته، ويوجد ما لا يوجد في واقعه. لكن هذا العالم سرعان ما يتعرض للمحو والتدمير، من قبل الكبار: المعلمة، الأب، سحابة سوداء.

وكان عالم الطفولة عالم هش هشاشة الرسم والألوان، هشاشة الحلم الذي يختفي بمجرد الاستيقاظ. ويضيع عالم الطفل بمجرد تدخل الكبار، وفرض سلطتهم التي تلتقي مع سلطة الطبيعة (المطر، سحابة سوداء) في الاستعلاء والقهر والقدرية.. نقرأ في «موت سامرائي» ص ٣٢. «رسم الطفل مستطيلاً، مثلثاً، مدخنة. سلكا هوائيا عاليا في آخره شبكة.. وضع النوافذ الزجاجية والباب الخشبي ودرج السلالم، مربعا للحديقة وشجرة باسقة.. رسم نفسه طفلا يحمل محفظة متجها إلى المدرسة.. يمعن بعينه في الأعلى سحابة سوداء أمطرت.. فمحت الرسم». ونقرأ في «مطر الحديقة» ص ٢٨ «تبري

فعلية، فعلها ماض، تنبيء عن انطلاق الحكي وتؤشر عليه. ولا تتكرر هذه الجملة داخل النص بأي صيغة، لكن لا تفهم الأحداث ولا يكون لها معنى بدونها.

وفي نص «فوطوكوبي» ص ٥٧ نقرأ «أمه تقبع في ركن من أركان الغرفة، تخطط بالإبرة محفظته الجلدية، أخته تلعب بدمية مبتورة الذراعين، نظر إلى تقاسيمه في المرأة، كان صورة منهما، فقيرا، هزيلا، شاحبا، وجائعا».

لنحاول أن نستبدل كلمة «تقبع» بتجلس. ونحذف بالإبرة، أو نحذف نعت الدمية «مبتورة الذراعين» ولنجرب تغيير ترتيب الجمل ونبدأ مثلاً ب: «نظر إلى تقاسيمه في المرأة..» سيختل البناء لا محالة، ويتغير المعنى بشكل جذري، ولا تترك فينا القصة ذلك الأثر الذي تركته في شكلها الأول، لأن الكاتب رسم تقاسيم البؤس والفقر (بؤس وفقر الشخصية) من البداية إلى النهاية، كلمة كلمة، ومتتالية متتالية.

ولنختم بآخر مثال عن دقة البناء وتماسكه من نص «ح م ا م» ص ١٠ الذي يتميز بحبكة تقليدية؛ وضعية بدئية، وسط عقدة، ثم نهاية. كل ذلك باقتصاد في التركيب وبالاستفادة من التقنيات المختلفة للسرد. فنجد تناوباً مترناً للوصف والسرد (حمامتان جميلتان ترفرفان، وطفل يلعب)، للجمل الإسمية والجمل الفعلية، للثبات والحركة، للإفصاح والحذف، لفضاء هادئ جميل يؤنثه الحمام والطفل بما يحملان من رمزية السلام والبراءة، تقتحمه طائفة حربية، مخلفة فضاء آخر لا يصفه السارد، بل ترسم ملامحه على وجه الطفل، تعلن عن ذلك النهاية: «يفتح الطفل عينيه خائفاً»

ويمتد ذلك الخوف إلى وجدان القارئ، لأنه تسرب إليه بتدرج مقنع ومنطق سردي متكامل، لا مجال فيه للإعتباطية أو الإفحام.

الأولى من رأسها، من شعرها، تعانقتا،
التحمتا، انفصلتا..» من نص «الحجلة»
ص ١٠.

ونقرأ في نص «عماد الطابوذي»
ص ٧٦ «يتصالح عثمان وعماد بالكرة،
يقذف، تندرج، يتبعها كلب رقية،
يحاول أن يلتقطها بفمه، وعثمان يحاول
أن يعلم الصغير كيفية قذف ضربة
الجزء، يوقفه جنب الحائط، يقذف
بكل قوة على وجهه الصغير..».

هكذا تمنح الطفولة تكة للسرد،
ونقل السرد عالم الطفولة في حركته
وحيوته وصخبه. ويكون لإيقاع السرد
هو إيقاع الطفولة، فيستحيل السرد
طفلاً، خفيفاً، رشيقاً، متحرراً من كل
القيود، متمرداً على كل المواضعات،
رافضاً لكل القوانين والقواعد.

التناص والتوسع الأفقي، من خلال «مظلة في قبر» لمصطفى لغيري

وأعني بالتناص هنا ما خلص إليه بيير زيمبا
اعتماداً على مفهوم كريستينا المعروف، أي
يوصفه عملية امتصاص من جانب النص الأدبي
للفات الجماعية والخطابات الشفهية أو المكتوبة،
التخيلية أو النظرية، السياسية أو الدينية.. بما
يضع النص في سياق حوار، أي بالمقارنة مع
النصوص والأشكال الخطابية التي تتفاعل عن
طريق استيعابها وتحولها ومحاكاتها الساخرة^(١).

استناداً على هذا المفهوم، يمكننا التأكيد
أن نصوص «مظلة في قبر» لمصطفى لغيري
تمتص نصوصاً وخطابات عديدة، وتتفاعل
معها، سواء على مستوى البناء، أو على مستوى
المضمون: نصوص شفهية وأخرى مكتوبة، شعبية
وأخرى عالمية، قديمة وأخرى حديثة، تخيلية
وأخرى تاريخية أو دينية، أو نفسية. هكذا نجد:



الطفلة المنتبهة الظلم وتكفي للرسم
سطرًا سطرًا دوائر مغلقة.. نقاط..
أشكالاً منحنية.. أشجاراً لمار، تلون
الحديقة.. بعد لحظات تقف المعلمة
جانب السبورة تتحدث، ثم تتمشى
بين الصفوف للمراقبة. على الورقة
تساقط المطر مدرار، قمر الطفلة
حزن شهيد، أوراق الرسم تلطخت
بدموعها، تأسفت لهدم المنازل
وسقوط العمارات وبعثرة أوراق
الحديقة..».

تترتب، إذًا، عن ثنائية الكبار
والصغار، ثنائيات أخرى كالرسم
والمحو، البناء والهدم، الحرية
والتسلط، العلم والحقيقة.. ومن خلال هذه
الثنائية الضدية استطاع الماعيزي أن يقول لنا إن
عالم الطفولة مليء بالحرمان، مليء باللاتواصل
والهشاشة.

الحكي المشهدي

إضافة إلى الثنائية أو التقابل، يوظف الماعيزي
الحكي المشهدي، أو السرد بعين الكاميرا الذي
تناسب إلى حدود قصوى مع عوالم الطفولة، إذ
يتحرك السرد بحركة الأطفال، يتسارع بركضهم
ولعبهم، يقفزهم، يتوتر بشجارهم أو خيبتهم
وصدمتهم.

لذلك يستدعي السارد الجمل الفعلية القصيرة،
ويتخلّى عن الزوائد بل يتخلّى عن علامات الترقيم
أحياناً ولتجنيء للحذف.. هذه المرة قالت في
وجهها كلاماً قبيحاً، ردت عليها الأخرى بكلام
أقبح منه، قالت، أمك، قالت الأولى أبوك، أخوك،
قالت الثانية، مدت يدها إلى وجهها، إلى عنقها،
تركت خدوشا، صرخت الثانية، جرت الثانية

البريقالة». ويؤكد ذلك المناس أو الإهداء الذي ورد في أعلى النص: إلى أحمد بوزفور.

ولا يخلو المناس الذي هو عتبة المجموعة من تفاعل مع اللغة الواصفة في أمريكا اللاتينية، وتحديدًا تعريف الناقد «فلس بالما» للقصة القصيرة جدًا بأنها «أن تفتح مظلة في لحد»^(١١).

ث المتناس التاريخي، ويحضر من خلال أسماء شخصيات تاريخية، أو أحداث كتابيون. حملته على مصر، شخصيات ملحمة جلجامش. (جلجامش وأنكيو..)، استعمار فرنسا المغرب، الثورة الفرنسية، نيرون..

ث المتناس الديني: ويحضر بالإشارة إلى قصة الخلق، في قصة «الخطيئة»، بلقيس، وسفينة نوح..

ج المتناس النفسي: وحده اسم فرويد كان كافيًا للإحالة عليه.

هذه نماذج لامتناس قصص لغتيري القصيرة جدًا لنصوص أخرى (تقري بقراءة خاصة)، تمنح نصوصه غنى، وتجعل القصص القصيرة جدًا التي تتقلص عموديا تتسع أفقيا، تتمدد وتتمطط، وكل ذلك يمنح للقارئ إمكانات عديدة للقراءة والتأويل.

وإن كنت لا أستطيع إبراز أنواع التفاعل التي أقامتها نصوص لغتيري مع النصوص المذكورة أعلاه، نظرا لطبيعة المقارنة، فيمكن إعطاء مثال من أول نص في المجموعة «مالك الحزين».

لقد كان العنوان كافيًا لإدخالنا عالم كلية ودمنة. وتحديدًا: «الحمامة والثعلب ومالك الحزين. باب من يرى الرأي لغيره ولا يراه لنفسه»^(١٢). لكن أصر السارد على تلخيص مضمون الحكاية، عندما أكد أن مالك الحزين كان يسترجع تلك الحكاية القديمة، حين أفتى أحد أسلافه لحمامة برأي: «أنقذ فراخها من الثعلب وأهلكه».

أ المتناس الشعبي الذي يتمظهر أساسًا في المستملحة أو النكتة: تتفاعل القصة القصيرة جدًا مع هذا النوع من النصوص الشفهية بشكل لافت للنظر، وتستثمر استثمارًا متميزًا.

وما يميز هذا التفاعل أنه تفاعل على مستوى البناء وطريقة السرد، لأن النكتة تعتمد السخرية، المفارقة، الاقتضاب الشديد والنهاية المفاجئة أو المدهشة. كما تستبطن النقد، وتبتعد عن الشرح والتوضيح لأنه يفقدها روحها، دون أن تتخلّى عن السرد وعنصر الحكاية. لذلك وجد فيها مزاولوا هذا الفن غنيمتهم.

ورغم أن البعض منهم يستسخ نكتا دون أية قيمة مضافة، فإن البعض الآخر يحاول توظيفها والتفاعل مع بنيتها، وذلك ما نجده في عدد من نصوص «مظلة في قبر» كنص «عولمة»، «قمر»، «مبدأ» و«نص» خيانة و«نص» كابوس» الذي يمكن عدّه من أنجح النصوص استثمارًا للنكتة. فالطفلة التي تقوم كل ليلة فزعة لكونها ترى كلبا شرسا يطاردها، تأخذها أمها إلى فقيه يعد لها تعويذة. ينهر هذا الأخير بجمالها وينظر لها نظرة ترعبها. في الليل يملأ صراخها البيت مجددا، تهرع إليها الأم: «الكلب ثانيا يا ابنتي؟» مرتعبة أجايت الطفلة: «بل كلبان يا أمي. ص. ٥٥.

ب المتناس الأدبي: وهو الأكثر حضورا باعتبار الأديب يفتح أكثر على الإبداع الأدبي. ويحضر هنا بصيغ عديدة، سواء من خلال استحضار شخصيات قصصية أو عناوين كتب أو أسماء مبدعين أدباء. فتجد «مالك الحزين» الذي يحيلنا على النص السردى العربى القديم «كليلة ودمنة». كما يحضر نص «ألف ليلة وليلة»، الإلياذة، اسم الوردة لأمبرطور إيكو، المتشائل الذي يحيلنا على رواية «الوقائع الغريبة لأبي سعد المتشائل» لإميل حبيبي، إلى جانب العلاج، أدونيس، وابي حيان التوحيدي.. ويستدعي العنوان «بريقالة» نص بوزفور «الرجل الذي وجد

نفسه. ولعل المفارقة التي ينسجها الجمع بين الجنسي والديني، بين المندس والمقدس (في الثقافة العربية الإسلامية)، بين الظاهر والباطن أو المسكوت عنه، هي ما يجعل القارئ «يشرد» أيضاً مستمتعاً أو متأملاً أو باحثاً عن المعنى (أو المعاني الكثيرة المحتملة). ولعل ذلك أقصى ما يتوخاه كاتب القصة القصيرة جداً من قارئه.

يتبين من خلال هذه المحددات: البناء المحكم، أو دقة البناء المبني على الإيجاز والتناغم الداخلي، بين اللغة والحبكة والمادة القصصية، الثنائية أو التقابل، الحكيم المشهدي، التناص وكثافة المعنى. إن القصة القصيرة جداً بالمغرب آخذة في رسم ملامحها الكبرى التي تؤسس لمقومات سرد ينيبي على التكثيف والإقتراب، مع إسهاب في المعنى في انتظار تجارب أخرى تعمق طرق الإشتغال وترسخ لتصور نظري للقصة القصيرة جداً تجيب على بعض الأسئلة التي طرحها في البداية.

وإن كانت أول عبارة في النص «في مراكش» تربط القارئ بحاضر الحكيم، تؤطره ضمن فضاء حديث، فإن الحكاية تأخذه لأزمة مضت، لعالم مليء بالحكمة والنصح. وفي غمرة حيرة القارئ بين الماضي والحاضر، يعلن مالك الحزين الذي يعتلي أسوار مراكش في النهاية، بعد أن طلبت منه حمامة المشورة: «لقد تغير الزمان يا صغيرتي» ص ١٣.

هكذا تتفاعل قصة «مالك الحزين» مع نص ابن المقفع القديم، وتحوله من خلال معارضته لإعلان تغير الزمن وترديه، وانغماس الإنسان في فردية وأناية، لا يسمحان بأي توضيح أو مساعدة كيف ما كان شكلها.

أما نص «صومعة» فصورة فرويد التي تزين غلاف كتاب، ومنظر الصومعة من أعلى الشقة، جعلاً بطل القصة يشرد لفترة من الزمن، ثم تجد ابتسامة طريقها نحو شفتيه. وكل ذلك يدعو القارئ لاستحضار حمولة اسم فرويد بوصفه صاحب «نظرية» الكبت الجنسي وراء بناء البشر لحضارتهم. ويترب عن ذلك أن الصومعة كرمز ديني عربي إسلامي، بني تحت الدافع

* نافذة من المغرب

- ١ عبد الدايم السلامي. شعرية الواقع في القصة القصيرة جداً. (قصص عبدالله المتي ومصطفى لغيتري نموذجاً) منشورات أجراس. ط ١. ٢٠٠٧. ص. ٨٩.
- ٢ لويس بريو غارسيا. دليل موسع للقصة القصيرة جداً ترجمة سعيد بنعيد الواحد مجلة قاف. صاد. ع. ٥. ٢٠٠٧.
- ٣ عبد الدايم السلامي. المرجع السابق. ص. ٨٩.
- ٤ عبدالله المتي. الكرسي الأزرق. منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. ٢٠٠٥.
- ٥ عز الدين الماعيزي. حب على طريقة الكبار. دار وليلي للطباعة والنشر. ط. ١. ٢٠٠٦.
- ٦ مصطفى لغيتري. مظلة في قبر. دار القرويين. ط. ١. ٢٠٠٦.
- ٧ خوصي ماريو مرينو. مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في إسبانيا وأمريكا اللاتينية. ترجمة سعيد بن عبد الواحد. مجلة قاف. صاد. ع. ١. ٢٠٠٤. ص. ٣٢.
- ٨ على حد تبير مرينو. المقال السابق. قاف. صاد. ع. ١. السنة ١. ٢٠٠٤.
- ٩ راوول برايسكا. المقال السابق الذكر. قاف. صاد. ع. ١. ٢٠٠٤.
- ١٠ سلمى براهيمة. سوسيوإيجيا النص الروائي العربي. التيه والأخود لعبد الرحمن منيف نموذجاً. بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا. تحت إشراف د. سعيد يقطين. جامعة محمد الخامس كلية الآداب. الرباط. ١٩٩٧.
- ١١ فلنس بالما. المقال السابق الذكر. قاف. صاد. ع. ١. ٢٠٠٤.
- ١٢ كلية ودمنة. ط ١٠. دار المشرق. ١٩٧٧. ص ٢٤٨.

رائحة الرماد في مجموعة (ودونها رماد يحترق) لعبد الرحمن السلطان

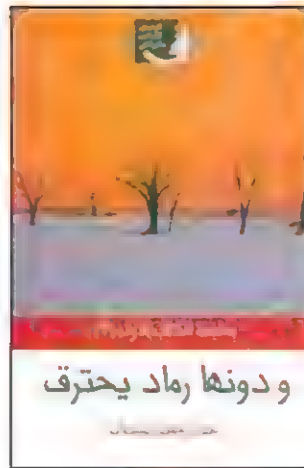
■ ليلى الأحيدب*

غلاف المجموعة.. غلاف يمتزج فيه اللون البرتقالي بكل استوائيته باللون الرمادي بكل حياديته وصقيعه ، تتوزع بينهما أشجار هزيلة، ربما محترقة، بينما تلوح في الخلف بضع شجيرات خضراء متوارية.

في ظني أن مصمم الغلاف - الذي لم يذكر اسمه في الكتاب - لم يعتمد على العنوان وحده ليصممه، بل ظننته جاس في قصص المجموعة، واستشف منها هذا الرماد الذي يجعلها بكل ثلجيتها المصمتة، حين يتبدى الموت كبطل أول في مجموعة السلطان بأشكاله كافة، التي نعرفها ونستشفها من وقع خطوات شخصيات قصصه.

ترصد المجموعة عبر نصوصها الثمانية، ما يكابده بطل النص من ضغوط حياتية، وعلاقات إنسانية غارقة في النفعية والنبؤس. وباستثناءات قليلة، فإن البطل في معظم تلك القصص يبدو يائساً وحزيناً ومستسلماً للواقع، يرسم لوحة حزينة، مكتفياً بدور المتفرج السلبي، إذ تبدو معظم الشخصيات في المجموعة منقاداً للواقع وليست محركاً له، مستسلمة لنبؤسه، ومكتفية بتجسيد حزنها وضيقها منه، وتبدو الحوارات باردة، تدير صراعا مأزوماً مع الآخر كما في القصة الأولى (يوم كفن متحرك)، التي تصور يوماً واحداً في حياة شاب من خلال تداعيات بطل النص الذي يبدو يائساً من حياة رتيبة يحكمها الحزن والمشاعر الباردة، يدين فيها هذا الموت الذي يحيط بالحياة من حوله. وقد ركز فيها الكاتب على الزمن الذي رصد به دقة كان فيه أشبه بمنبه ضابط للوقت، والزمن في القصة هو البطل، ومروره يبنى الأحداث أولاً بأول، راسماً ذلك التفاعل المأزوم بين البطل وأحداث ذلك اليوم وشخصه، ويبدو الموت مسيطراً ليس على الحدث في القصة فحسب، بل على

تتجلى وحدة البطل وهو يناجي
طيفه الذي رسم له صورة
رفيق غريب يلتقيه في مقهى،
ويتقاطع معه في حوارات
جدلية حول الحزن والسعادة..
والصدقة والموت، ويتجلى
هذا الحوار الجدلي حول
العلاقات الإنسانية، ومدى
صمودها، حينما تمر بلحظة
فارقة كما في قصة (صديقي
وداعا)، عندما يرصد الكاتب



تفاصيل المشاعر فيها.. فيقول
(لن أشعر بتأنيب الضمير،
مجرد وخزات قليلة سوف
تسى بعد حين، لم تكن سوى
مجرد إخوة أعداء).

وليس هناك ما يمجد
البطل في النص، لا المشاعر
الأخوية ولا حتى الأبوية، فننظر
كيف يصور الأب الذي تدور
أحداث القصة حول وفاته
بصورة قائمة حين يقول (أتذكر

ذهابه للحج قبل سنوات طويلة ملثما بملابس
الإحرام البيضاء، حج ولم يعط كل ذي حق حقه..
ألم يكن يشعر بثقل الكفن الذي يحمله؟).

لم يكن الموت حدثا مأساويا في حد ذاته،
وفي ذلك يقر البطل أن الموت موجود منذ
البداية في روحه (كم كنت ساجدا.. فأنا ميت
منذ أمد طويل جدا). فبطل النص يرسم هذا
الموت في المشاعر من خلال موت شخص
واحد، وقد نجح الكاتب - هنا - في تصوير
هذا الموت الذي يحيط به من الجهات السبع،
إذ يشعر قارئه بكآبة التفاصيل وبلادة المشاعر
في كل ضايا القصة، ليصل معه إلى النتيجة ذاتها
التي أقرها البطل بأنه ميت منذ أمد بعيد.

أما قصة (لنفس قسوة أخرى) فتجسد موتاً
آخر، إذ يبدو البطل محبطا، ويعيش إشكالات
إنسانية مع شريكه وصديقه - كما هو حال البطل
في القصة الأولى - يبدو مأزوما من حياته وغير
قانع بما حققه، لا تربطه بالآخر سوى علاقة
ملبسة مليئة بالشك، كما يحضر الموت - أيضا
- في قصة (قهوة سوداء في عتمة الليل)، حيث

الأزمة التي يعيشها أي شاب يتقدم لخطبة فتاة،
ويجابه بالرفض، ولكنه يعطي لهذا الرفض
بعداً آخر حين يصدر من صديق، وكيف يمكن
أن يؤثر هذا الرفض على العلاقة الإنسانية
الجميلة التي تربطها منذ زمن بعيد. وفي
قصة (الصيدلانية هند) يرسم القاص الأزمة
التي تمر المرأة فيها حين تكون معزولة عن
الحياة الاجتماعية، بحياة عملية تفتقد فيها
للزوج والأبناء؛ واستطاع الكاتب أن يقدم لقارئه
صورة بسيطة ترسم طم كل امرأة في بيت
يظله زوج، ويعطره الأطفال، لكن خاتمة القصة
فاجأتني كقارئة! فاستقالة هند لم تكن مبررة
إلا إذا ربطناها بقرارها بالزواج من ذلك الرجل
الكبير الذي يريد لها زوجة سرية، رغم أن الحوار
الذي جرى مع صديقها لم يكن يشي بشيء من
ذلك، ومن غير المنطقي أن تقرر امرأة واعية
الاستقالة وفقدان وظيفتها لمجرد شعورها أنها
لم تحصل على ما تريده في هذه الحياة!

ويستمر الكاتب - في قصة (عائد إليها) -
في الحديث عن معاناة المرأة، لكنه في هذه

القصّة يطرحها من وجهة نظر الرجل الذي يحلم

بامرأة جميلة، ولا يحصل إلا على فتاة عادية يعاملها بجفاء، وتعامله بحب واحتواء، ليكتشف في النهاية أنه كان مخطئاً وأنه يحبها لروحه المحتوية.

ولكنني أقف أيضاً أمام ما صوره الكاتب، من عدم تمكن بطل النص من رؤية الزوجة إلا ليلة الزفاف!! اعتقد أننا كمجتمع استطعنا القفز على هذه الإشكالية، خاصة أن البيئة التي يصورها الكاتب في قصته ليست بيئة قروية أو بدوية، بل هي بيئة استطاع فيها بطل النص أن يرى صور سبع فتيات جميلات لم يعجبته حسب الحوار الذي أداره البطل مع أمه - وإذا كان بمقدوره أن يرى صور تلك الفتيات السبع، فكيف استطاع أن يرضخ لخيار أمه وأخته ويقبل بزوجة لم يرها إلا ليلة الزفاف!

وآخرها القصّة/ البطل.. التي عنون فيها الكاتب مجموعته (ودونها رماد يحترق) وأنا غالباً ما أقف أمام القصّة التي تعنون بها المجموعة، لأنني أعتقد أن الكاتب في أحيان كثيرة ينتقي قصّة ما لتكون البطل في مجموعته - وقد تكون هذه القصّة عادية.. ولكنه يدرك كمنتج لها أنها ليست كذلك، لذلك يضعها في مرتبة البطل، وتحظى بالعنوان دون سواها، وفي مجموعة السلطان كنت أساءل: لماذا اختار هذه القصّة بالذات لتكون البطل /العنوان.

أنها ميزة معينة؟ أم استخدم فيها تكتيكاً يراه الأجدد بالتقديم؟ وهل كان عنوانها الأكثر جاذبية في تلك المجموعة؟

أم أنه يريد تسليط الضوء عليها لأنها في

نظرة تستحق ذلك؟

ولكني لا أكون مجرد منظرّة للموضوع. سأضرب مثلاً من تجريتي في مجموعتي القصصية، اخترت لها عنوان إحدى القصص لأنني كنت أؤمن أن قصص المجموعة ككل تتوافق مع هذه الرؤية التي يطرحها العنوان، فكنت أرى أن جملة (البحث عن يوم سابع) هو عنوان يتطابق مع كافة قصص المجموعة، فقصصني تبحث في مجملها عن يوم سابع يكملها! كما أنني كنت أرى في هذه القصّة فنية خاصة ولها تكتيك معين أردت أن أسلط الضوء عليه، ثم اسمها «نساء» وهي القصّة التي دار حولها جدل كبير.. لأنني كنت أرى أن تلك القصّة تستحق البطولة في العنوان أكثر من قصّة «نساء»، لذلك أعي - كمنتج للنص - أن اختيار عنوان المجموعة لا يتم بشكل عشوائي ويفترض أن لا يتم بشكل عشوائي، لا بد من قصديّة إبداعية فيه، لذلك عندما قرأت القصّة البطل في مجموعة السلطان سلمتني مفاتيح عديدة خشيت أن لا تفتح لي أي باب.

وتقوم فكرة القصّة على خيانة قديمة قام بها الزوج، أراد لسبب لا نعلمه أن ييوح به للزوجة التي تحضر في النص بصورة جامدة، لتدير حوارات باردة أيضاً، وقد استخدم القاص في هذه القصّة عدة ضمائر بدءاً بضمير الغائب، وانتهاء بضمير المتكلم الذي انتقل به من الزوج إلى الزوجة.. ولم أجد في القلب بين تلك الضمائر التفاتاً مقنعاً! وقد تم المزج بين الضميرين بطريقة لم تكن مبررة فنياً، كذلك استوقفتني عبارة (كبير الخدم).. ووجدتها مقحمة بالنص، ودلالاتها لا تقود إلى شيء يمكن أن يعطي للقصّة بعداً

(وصف «تشخوف» القصة الجيدة، بأنها قصة محذوفة مقدمتها، أي أن القارئ يواجه الأحداث مباشرة، بلا مقدمات قد تصرفه عن المتابعة).

يلاحظ في مجموعة السلطان أن كل قصة تسبق باستهلال خاص لأحد الفلاسفة أو الكتاب، أو بجملة فلسفية للكاتب نفسه، وهو أمر أراه بكثرة في النهج القصصي للجيل الجديد، ولا أدري هل لهذا الاستهلال قيمة فنية أم مجرد (اكسسوار) فني دارج لديهم. والاستهلال الذي أورده السلطان في قصص المجموعة كان استهلالا يكشف سر القصة أكثر مما يعطي تشويقا لقراءتها، ففي قصة (عائد إليها) يقول القاص في استهلالها (خلعت شخصية سي السيد ومضيت معها)..

لم أجد في تلك العبارة إشارة ما أو تشويقا معينا، بل فيها فضح مبكر لسر القصة، ذلك السر الذي يجب أن يبقى معلقا حتى نهايتها. والأجمل من ذلك أن يبقى معلقا حتى بعد النهاية، وجدها جملة توضيحية لا لزوم لها. وذلك في غالبية استهلالات المجموعة وهو ما اعتبره قطعاً لخيوط القصة الذهبية التي يمكن أن تجذب القارئ إليها.

وختاماً أستطيع القول أن مجموعة السلطان.. (بتلة ذات رائحة عطرة) أتمنى أن أراها مستقبلاً شجرة مثمرة بنصوص جميلة وصادقة.. ومتجاوزة.

جديدا.. ولا أدري هل كان عنوان القصة هو الأكثر جذبا ليختاره القاص عنوانا لمجموعته كلها، أم أن لديه أسبابا أخرى دفعته لذلك، مع يقيني أن اختيار العنوان بحد ذاته عمل إبداعي يتقاسم النصوص قيمتها الفنية، وأعلم يقينا أنه ليس بمهمة سهلة أبدا..

وتتجلى العاطفة في أجمل حالاتها حين يقدم لقارئه قصة (بتلة واحدة ولكن).. أستطيع القول أن هذه القصة نجت من هيمنة روح الخواء والعدم التي تجلل قصص المجموعة وشخصياتها، ربما لأنها تطرح موضوع الحب، والفرح غالبا ما يقترن بحالة الشغف حتى وإن كانت حزينة ومؤلمة! عموماً.. أعجبتني عبارة ذكرها السلطان وهو يصف مشاعر بطل النص.. يقول (هنا عرفت جنون الحواس) هذه العبارة الوصفية أعطت للحب المساحة غير المنطقية، والتي غالبا ما يشغلها دون تبرير أو تردد، حتى عبارة (مرايا قلبي تتأمر علي) أجدها عبارة موحية، تصور القلب كمدينة من زجاج عاكس، ينقلنا أحيانا إلى حيث ننتهي.. لا إلى حيث نتمنى..!!

ولي بعض المآخذ على المجموعة أوجزها بما يلي:

اقتصار الكاتب على أسماء معينة مثل (عماد، هند، خالد، مها) وتكرارها في أكثر من قصة.

الاستهلال في القص الذي انتهجه السلطان في مجموعته:

* كاتبة وناقدة من السعودية.

الشاعر والناقد التونسي المنصف الوهابي:

- الشعرية أوسع من الشعر وهذا زمن الصورة
- قصيدة التفعيلة لم تستنفد بعد كل طاقاتها
- النص الشعري هو الذي يملئ منهجه أو مناهجه

■ حاوره عصام أبو زيد *



يرى الشاعر التونسي المنصف الوهابي، أن الشعر فن يتوهض على الغموض، تسبب بسبب هو أن المساحة القوية للشعر ضيقة، ونست كمساحة النشر، الأمر الذي يضطر معه الشاعر إلى نوع من التحايل على اللغة باللغة، وإلى أن يلجأ إلى ما كان يسميه العرب لغة الضرورة، أو الترخص في القراءة، بحيث ينجم عن ذلك أن الشعر نظاماً تحويلاً خاصاً، ونظاماً بلاغياً خاصاً، ونظاماً دلالياً خاصاً، بل إن كلمة البيان عند العرب هي من الكلمات التي تدل على الأمانة والإيضاح، ولكن يمكن أن تدل أيضاً على ما يغيب، وما يستتر، وما يحتجب.

والوهابي واحد من الشعراء العرب اللاحقين للنظر، ويمثل في تونس وجهاً بارزاً للقصيدة الجديدة: يعمل أستاذاً

مقاربة تناصية

للأدب العربي في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة القيروان. أصدر عدداً من الدواوين الشعرية منها «ألواح»، «من البحر تأتي الجبال»، «فهرست الحيوان»، «مخطوط تمبكتو»... وتمبكتو، مدينة إسلامية في مالي كانت على صلة بفاس وقرطبة والقيروان، وهي بالنسبة

وللشاعر قناع لتاريخ قديم، ولمدن أخرى عرفها الشمال الإفريقي قبل الفتح العربي.

وعن «مخطوط تمبكتو» قال الوهابي: في هذا الديوان يحضر التاريخ القديم الفينيقي والبربري، ومفردات المكان من صحاري وإنهار وجبال، وتمثل هذه التجربة الشعرية لي بداية التخلص



من اليمين إلى اليسار:

شوقي يزنج، محمد حجي، مصطفى الوهابي، سعيد عاهد، نبيل منصور
والمرجم العراقي كاظم جهاد على أطروحته
في الدكتوراة، حيث ضمن كتابه « أدونيس
متحلاً » أجزاء من تلك الأطروحة، أجاب
الوهابي قائلاً: «كاظم جهاد كان أميناً في
توثيق الفصل الذي أخذ من أطروحتي، ولكنه
حمله على وجه السرقة، لأن التداخل النصي،
هو من الشبهة واللبس، بحيث يستطيع حتى
الشیطان أن يجد فيه ضالته، وأظنه كان بالغ
النسوة على أدونيس، عندما ألقى كل تاريخه
الشعري، ولم يذكر سوى قصيدته «صقر
قريش».

زمن الصورة

وتعليقاً على مقولة «إننا نعيش زمن الرواية»،
قال الوهابي: «إذا أردت الحقيقة، ليس هناك
زمن للشعر، وزمن للرواية، وإذا أردنا أن تأخذ
الأمور بجديّة ونزاهة، فالزمن الآن هو زمن
الصورة، زمن الوسائل السمعية والبصرية؛
والذين يتصورون أن الزمن أصبح للرواية بعد
أن كان للشعر، يسيئون أن الشعرية أوسع من
الشعر ذاته ومن القصيدة، فكل كتابة تسعى
إلى التخيل وإثارة الدهشة، تدخل في إطار
الشعرية، وهذا ما نجده في الأعمال الروائية،

من التراث الصوفي الذي هيمن على ديواني
الشعريين السابقين، وهي في تقديري تفتح
أفقاً لاختبار لغة شعرية أخرى، لا تستكشف
من لغة اليومي والمعيشي، كما تأخذ بأدوات
تعبير درامية خاصة، وتحاول أن توظف
متجزات الفنون التشكيلية».

وأصدر الوهابي أطروحته للدكتوراة - التي
أنجزها عام ١٩٨٧م - في كتاب، وكانت حول
«الجسد المرئي والجسد المتخيل في شعر
أدونيس: مقاربة تناسلية»، حيث يتناول الكتاب
أوجهاً من التداخل النصي عند أدونيس، يمكن
حصرها في نماذج من النصوص الصوفية،
وأخرى من الشعر الفرنسي، وثالثة من الفلسفة
اليونانية، وبخاصة كتاب «تيماوس» لأفلاطون،
وحول ما إن كان أدونيس قد انتحل نصوص
غيره وضمّنها شعره، قال الوهابي: «الأفق
الذي تتنافس فيه الدراسة التي أنجزتها يترسم
سبلاً غير سبل السرقات الأدبية؛ فمتطلبها أن
النص الواحد تتعالق فيه منظومة نصوص،
بعضها معلوم وبعضها مجهول؛ وهذا المجهول
هو الذي أوليته عنايتي، إذ استطلعت من خلاله
أن أُنقذ إلى المواضع الأكثر عتمة في شعر
أدونيس، فكثير من غموض شعره يتأتى من
التصوص الغائبة، أو المصادر التي لا يفصح
الشاعر عنها حتى في حواراته. ولعل أهم
استنتاج خلصت إليه أن الحدادة الشعرية عند
واحد من أبرز دعائتها، هي حدادة مرتبكة تطل
أحياناً بثلاثة رؤوس في اتجاهات ثلاثة، وربما
تجاورت نصوص تتدافع أكثر مما تتجادل على
قرب أزمنتها أو تراخيها».

وفي سؤال عن رأيه في اعتماد الشاعر

فكثير من الروائيين عندما تقرأهم، نحس أنهم يطمحون إلى كتابة الشعر، كذلك الشعر اليوم يتوسل الأدوات السردية التي تتوسل بها الرواية».

مختلف ومؤلف

وأشار الوهايي أنه يكتب أساساً قصيدة التفعيلة، لكنه كتب أيضاً قصيدة النثر، وقال: «إن قصيدة التفعيلة لم تستنفد بعد كل طاقاتها وإمكاناتها، لكن يبقى المجال مفتوحاً لكل الشعراء، لكي يجربوا شتى الأشكال، وليس هناك شكل يمكن أن يحل محل شكل آخر».

وحول المشهد الشعري في تونس، أعد الوهايي بحثاً عن اتجاهات القصيدة التونسية، لينشر باللغة الإنكليزية عن مؤسسة بروتا في الولايات المتحدة الأمريكية، ضمن دراسات عن الأدب والفكر في المغرب العربي، وفي هذا الخصوص قال الوهايي: «إن الشعر في تونس يشهد انطلاقته مع شعراء مثل علي اللواتي، وخالد النجار، ومحمد الغزي، ومحمد الصغير، وأولاد أحمد، وفتحي النصري، وعبدالعزیز الحاجي وآخرين، هؤلاء يتعاملون مع منجزات الشعر العربي الحديث بكثير من الوعي، وتتيح لهم ثقافتهم المزدوجة (العربية والفرنسية) أن يضيفوا إلى المدونة الشعرية، الأمر الذي يجعل نصوصهم مؤتلفة، داخل المختلف الشعري في مصر، أو لبنان، أو دول الخليج العربي، ومختلفة داخل المؤلف الشعري، ولعل في هذا ما يدعو إلى إعادة النظر في قضية المركز والهامش، فهناك مراكز متنوعة ومتعددة في الثقافة العربية كما يقول الناقد المصري جابر

عصفور، وعلينا جميعاً أن نتعلم كيف ننظر إلى تجارب بعضنا بعضاً دون تحيز أو شوفينية. لنرى كيف تتراقد نصوص الشعرية وتترادف».

غموض مصطلحات

وعن ظاهرة غموض المصطلحات النقدية، وكيف يمكن تجاوز هذه الظاهرة والتغلب عليها. قال الوهايي: «الواحد منا، وبخاصة إذا كان مختصاً، عندما يقرأ نصاً لأحد النقاد العرب، أو حتى الأجانب، يحتاج إلى مراجعة كثير من المصطلحات والمفاهيم، ولا يخفى أن هذه المناهج التي تستخدمها في معالجة نصوصنا، هي مناهج غريبة، ويفترض أن لها أفقاً معرفياً آخر، تصدر عنه وتنشأ فيه، إذ لا تستغرب أن يكون هناك غموض؛ فنحن نطرح هذه المناهج على نصوص لم توضع لها أساساً هذه المناهج، والقضية يمكن أن تحل بسعي النقاد إلى توحيد هذه المصطلحات، لتصبح واحدة في المغرب العربي والمشرق العربي».

وفيما كان يفضل استخدام منهج واحد في دراساته النقدية أم المراوحة بين أكثر من منهج، أجاب الوهايي: «إن العمل الجاد العلمي يفترض أن يستند الباحث فيه إلى منهج علمي واحد، ولكن فيما يخص الشعر، قد يكون الأمر صعباً، فالنص الشعري هو الذي يملئ منهجه أو مناهجه، ويجوز للباحث أن يضئ الزوايا المعتمدة في النص بأي منهج، شريطة أن تستتب له أدوات هذا المنهج وآلياته، وأن يكون مطلعاً بما فيه الكفاية على خلفية ما قد يتعاطى من مناهج».

الروائي الفلسطيني إبراهيم نصر الله

■ أشعر أنني بحاجة إلى الملهة الفلسطينية كقارئ أكثر من ككاتب

■ الأحداث أشبه ما تكون بهياكل عظمية ومهمة الكاتب إحالتها إلى كائنات حية

■ حاوره في عمان، مهتد صلاحات*



الشاعر والروائي إبراهيم نصرالله، شكّل حالة خاصة مميزة في الإبداع العربي عموماً، والفلسطيني على نحو خاص، لتمييزه بالتنوع والتعدد والعمق، أصدر ثلاث عشرة مجموعة شعرية منها: الخيول على مشارف المدينة، أناشيد الصباح، الفتي والنهر والجنرال، عواصف القلب، الأعمال الشعرية (مجلد)، وله من الروايات يراري الحمى، الأمواج البرية، طيور الحزن حارس المدينة الضائعة، زمن الخيول البيضاء (الطبعة الأولى) ٢٠١٧م. كما كتب في النقد السينمائي، وله كتاب «هزائم المنتصرين»..

حالياً لإنجاز أعماله الأدبية. نال عدة جوائز منها:

- جائزة صرل للشعر ١٩٩٩ م

- جائزة تيمير ميول للرواية ١٩٩٤ م

- جائزة سلطان العويس للشعر العربي ١٩٩٧ م.

وصف العديد من النقاد العرب روايته «زمن الخيول البيضاء» أنها «إلياذة الشعب الفلسطيني»، وقد صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت ٢٠٠٧م، وجاءت في (٥١٠) صفحات.

وقد كان لنا معه هذا الحوار:

ترجمت أعماله إلى الإنجليزية والإيطالية والفرنسية، ونشرت مختارات من قصائده بالروسية والبولندية والتركية والإسبانية والألمانية.

من مواليد عمان، حيث لجأت عائلته من فلسطين لأثربن عام ١٩٤٨م. ودرس في مدارسها، وأكمل دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين. عمل مدرّساً في السعودية للفترة ١٩٧٦-١٩٧٨م، كما عمل في الصحافة الأردنية للفترة ١٩٧٨-١٩٩٦م. عمل مستشاراً ثقافياً في مؤسسة صيد الحميد هومان - نارة الفنون، ومديراً للنشاطات الأدبية فيها متفرغ

منها، لأن الكتابة تتخلق داخل لحظتها، ولا يمكن أن تكون كاتباً وأنت خارج هذه اللحظة .

وفي (زمن الخيول البيضاء) جهزت العديد من الشهادات الشفوية التي فاقت (٢٠٠٠) صفحة، وفي النهاية لم أستخدم أكثر من ٥٪ منها، وهذا دليل على أن الكتابة تلد نفسها بنفسها، سواء الأحداث أو الشخصيات.

• **في روايتك الأخيرة «زمن الخيول البيضاء» قمت بتوظيف صوت الراوي في بعض مقاطع الرواية وكتابة شهادته بخط مائل، بحيث يبدو وكأنه يسرد رواية حقيقية، فما الهدف من هذا التوظيف؟**

آلية توظيف هذا الصوت أو الشهادات المكتوبة بخط مائل هي إيعاء للقارئ بأن هناك شاهداً حقيقياً عاش الحدث، ويسرده بلغته دون تدخلني أنا كروائي، وهذه المسألة كانت إحدى الحلول الفنية التي تقدم اقتراحاً مختلفاً يعطي الرواية بُعداً بنائياً، ويعطيها أيضاً بُعداً «يقينياً». لا مجال للشك فيه.

• **(إبراهيم نصر الله، ابن المدينة، كتب عن الحصان في روايته كأنه سانس خيل، فمن أين له هذه الخبرة الواسعة بالخيل؟**

إحدى مهمات الكاتب الأساسية هي تعبئة الفراغات بين أشياء، أو حوادث لا تبدو أن هناك رابطاً بينها.

فكثير من الأحداث أشبه ما تكون بهياكل عظمية، ومهمة الكاتب أن يعيّلها إلى كائنات حية، فستطيع أن نحس بها ونشعر معها، لأن الرواية في النهاية، كائن إنساني، وليست مجرد دراسات حول هذا الموضوع أو ذاك. في المحصلة لم أجد صعوبة في بناء عالم الخيل



• **قد يظهر للمتابع والقارئ لأعمال إبراهيم نصر الله الروائية والشعرية، أنه أحياناً تكون لديه قصصية مسبقة بالكتابة، بمعنى أن الفكرة قد تسبق السرد الإبداعي فيها، ما قولك في ذلك؟**

أعتقد أن كل كاتب يجب أن يمتلك الوقت الكافي للكتابة، ويعطيها وقتها اللازم، لأن كل كتابة بحاجة إلى وقت، وخارج هذه المسألة لا يستطيع أي كاتب أن يقدم مشروعاً كتابياً.

أكتب يوماً حين يكون هناك مشروع روائي أو شعري، وقد يستمر العمل شهراً أو سنة أو أكثر، لكن خلال هذه الفترة أعيش حياة طبيعية كما يعيشها الآخرون.

وبالنسبة لقضية النية أو القصصية المسبقة في الكتابة، فإنه مهما كانت الفكرة جاهزة، فقد علمتي الخبرة بأنني لا أستخدم أكثر من ١٠٪

الحصان، وقد يأتي كاتب ولا ينتبه لهذه العلاقة أصلاً، وقد يأتي آخر ويعتقد أنها العمود الفقري لعمله. والكاتب الأخير عليه أن لا يكتفي بما هو شائع، إذ عليه أن يقدم ما هو خاص به، وبالتالي تتحول الخيول إلى شخصيات حقيقية في العمل لها خصائص محددة، كما يمكن أن تكون هذه الخصائص متعلقة بشخصية أخرى في الرواية، وبالتالي من الطبيعي أن تكون فرس الحاج خالد «الحمامة» مختلفة تماماً عن حصان ربحانة «الأدهم».

● هل خرجت كإبراهيم بالرواية عن الفكرة السائدة بتعلق المرأة بالحصان الأبيض، والرجل بالحصان الأسود، فقلبت الفكرة؟

ليست هناك صورة تقليدية لفكرة المرأة والحصان الأبيض، ربما الفكرة الأقرب هنا حول الحصان الإنسان هو ذلك الحس العميق في الشخصيات، أو داخل الشخصيات التي تمتلك خيولاً، بمعنى أن الحصان هو الشخص ذاته من داخله.

فالتماهي في الخيل هو الأساس؛ والخيول هنا لا تأتي من الخارج بقدر ما تخرج من داخل الشخصيات.

● ما الذي قدمته الرواية الشفوية الحقيقية لزمن الخيول البيضاء، وما الذي قدمته زمن الخيول لهذه الشهادات؟

هذه الرواية فكرت فيها وعملت عليها خلال ٢٢ سنة، وفكرة الشهادة الشفوية، كان لا بد منها للتعرف على الواقع النفسي والاجتماعي للمجتمع الفلسطيني في تلك الفترات، وفي لحظات كثيرة جداً في الرواية، لم يكن هناك أي اعتماد مباشر على أي ذاكرة شفوية تم تدوينها من قبلي، بل كان هناك اتكاء على الأجواء العامة النفسية

في الرواية، ربما لأنه عالم قريب من روحي، أو لأنه مشروع قديم أفكر فيه.

● وبرأيك هل ذاكرة الخيل.. ذاكرة فلسطينية أم عربية؟

العلاقة بالخيل في المجتمع الفلسطيني تتركز في القرى، وهي دائماً حواف البداوة، وفي تماس مباشر معها، بل هي البداوة في مرحلة تطورها.

وفي القرى الفلسطينية اهتمام كبير بالخيل، وهي التي كانت محور الرواية، لذا فإن الكتابة عن الخيل تأخذ شكل الكتابة عن أي شخصية أخرى في الرواية؛ بمعنى أن عليك أن تتغل الحالة من محيطها الضيق لتوسيع معانيها أو أبعادها.

وحتى تصل لأفق إنساني أوسع، على الكاتب أن يستغل أي معلومة أخرى يمكن أن تتوافر لديه، سواء عن الحصان أو عن الإنسان، وبالتالي هناك معلومات كثيرة عن علاقة العربي بحصانه، أصبحت جزءاً من علاقة الفلسطيني بحصانه.

الرواية تبدأ بالقول العربي «لقد خلق الله الحصان من الريح، والإنسان من التراب»؛ بمعنى أن هذا الجزء بقدر ما هو ذاكرة فلسطينية، بقدر ما هو ذاكرة عربية، بقدر ما أطمح أن يكون ذاكرة إنسانية، وهو ما يسعى إليه الكاتب بأن تصعد المعاني المتداولة إلى أفقها الواسع.

● وكيف استطعت التعامل مع الخيل في الرواية على أنها شخوص كما البشر، ولعبت في الرواية أدواراً رئيسية؟

أعتقد أن الخيل مؤسنة في ثقافتنا، وبالتالي فإن التعامل معها كان دائماً بوصفها جزءاً من «العيال». لكن هذه المسألة تحتاج لما هو أكثر من هذا القول العام، حين يتعلق الأمر بالرواية، قد يأتي كاتب ويكتفي بهذه العلاقة الخارجية مع

والاجتماعية لا اشتقاق نصوص أو نص روائي مختلف تماماً، مع وعن الذاكرة المدونة، لكنه وفي لها، تماماً كالبدرة التي يلزمها أرض لتنمو فيها.

هنالك العشرات من الأحداث في الرواية ليس لها مراجع شفوية حقيقية، لكنها ولدت من رحم هذه الشهادات. بمعنى آخر إن الخيال الروائي والأحداث الروائية تماماً كما هي الشخصيات في الرواية، ليستا أبداً تلك الشخصيات التي تم الحديث عنها من قبل الشهود الذين جمعت شهاداتهم.

ومن ثم أنت تحمي الذاكرة الشفوية بتدوين روحها، وتبتكر ذاكرة «قد تبدو شفوية» لتعزيز الذاكرة المتداولة، وترفعها إلى المستوى الإنساني.

بالتأكيد، أنت تجمع عديد الروايات الشفوية، وهنالك رواة مختلفون برؤى مختلفة وحوادث مختلفة ومتباعدة، ومهمتك الرئيسية كروائي، أن توحد هذا المختلف، وأن تقدم في بحر الرؤى المتضاربة رؤياك الخاصة.

• كيف تتعامل أدبياً وفنياً مع هذه الروايات الشفوية؟

مجمال الشهادات التي جمعتها كانت من قرويين، والقروي بطبعه يحدثك عن العالم وكأنه يعرفه ١٠٠٪، لكن هنالك أشياء كثيرة تشكل ظلال شهادته، تحدث في المدينة، أو في طبقات اجتماعية أخرى، هو لا يعرف عنها، وهنا تأتي مهمتك ككاتب، لكي تبحث عن الوجوه الأخرى للشهادة الشفوية، لأنها وجه واحد للحكاية، ولا يمكن مطلقاً أن تتكفي عليها بوصفها القول الفصل فقط، لأنها جميلة مثلاً.

لنفترض أنني قمت بإهداء هذه الروايات الشفوية التي جمعتها، والمراجع التي اعتمدتها لروائي آخر، هل سيكتب زمن الخيول البيضاء؟

لا أظن ذلك. بل هو أمر مستحيل.

الشهادة في آخر الأمر ليست أكثر من مجموعة الألوان، وقطع القماش التي يمكن أن توضع أمام عدد من الرسامين، فيخرج كل واحد منهم بلوحة مختلفة تماماً عن الآخر.

• وكيف تم توظيف العادات والتقاليد في الرواية؟

العادات والتقاليد هي جزء أساسي من الرواية، مثل كثير من الأحداث التي استمعت إليها، أو قرأت عنها، لكن كيف يمكن أن توظف هذه التقاليد في داخل النص؟

قد يأتي كاتب، ويصور العرس، كما لو أن هناك كاميرا تصور فيلماً وثائقياً عن عرس في قرية ما، وهو هنا في الحقيقة لا يصور سوى مظهر وشكل العرس الخارجي، لكن فكرة العرس وإنسانيته قائمة في دواخله، الرقص هو آخر شيء في هذا التقليد، لكن جوهر التقاليد هي قائمة في كل ما هو إنساني داخلها.

الأعراس «مثلاً» بالنسبة للوثائقي عرس واحد، لكنها بالنسبة للروائي أعراس كثيرة. واعتقد هنا، أن ما عملت عليه داخل هذه التقاليد، هو أنني وظيفتها كجزء من أحاسيس خاصة جداً، وكاشفة لأدق التفاصيل والأحداث في ذلك المجتمع في تلك اللحظة.

ثم إن هناك العمل على مسألة ثبات هذه العادات والتقاليد وتحولها؛ وأسوأ تعامل مع التقاليد أن يتم تحويلها إلى مظهر سياحي، وكثير من الأعمال الأدبية، وبخاصة السينمائية، تتعامل مع هذه التقاليد كمظهر من مظاهر السياحة الفنية للمشاهد التي لا يعرفها.

• يقول إبراهيم نصر الله في أحد فصول روايته على لسان بطل الرواية الحاج خالد: «أنا لا أقاتل كي أنتصر بل كي لا

متفائل بهذا الذي تحقق؟

أعتقد أن جزءاً أساسياً قد تحقق، لا شيء إلا لأننا استطعنا أن نبقى على قيد الحياة. رغم مرورنا بثلاث إمبراطوريات، العثمانية والبريطانية والإسرائيلية، بوصف الأخيرة أيضاً شكلاً من أشكال الإمبراطوريات، لا بالمساحة التي تحتلها بل بقوة الهيمنة التي تمارسها على العالم العربي والعالم بأسره.

لكن هل أنا متفائل بالمطلق؟

بالتأكيد لا.. لأن الاطمئنان إلى التفاؤل هو بداية الهزيمة إلى الأبد، ولأن الحق على جماله لا ينتصر لمجرد أنه حق، ومن ثم المسألة معقدة ومرهونة بذلك المدى الذي يمكن أن ندافع فيه عن ذلك الحق كي نستعيده، وهذه فكرة إنسانية. بعكس فكرة النصر التي أرى فيها فكرة فوقية ليست إنسانية إذا ما نهضت على فكرة النصر على الآخرين. فنصر القوى الغاشمة على الشعوب المسالمة والأقل قوة، هو قهر وليس نصراً، وإبادة وليست استعادة حق أو سواء.

● جاء في الرواية عن شخصية الضابط البريطاني القتال السفاح، أنه كتب شعراً رقيقاً، فكيف جمع المتناقضين في شخصية واحدة؟

في داخل كل إنسان جانب هش، وأنا تخيلت أن هذا الديكتاتور الذي يبدو قاسياً وقوياً وصلباً يظهر في بعض الأحيان هشاً وشفافاً. كلما اختلى بنفسه، لكني لم أفكر حتى في التخيل كيف سيبدو هذا الضابط وهو يقرأ قصائده التي يكتبها علناً.

ربما يكون هذا المشهد رواية أخرى.

يضيع حقي.. إلخ، ما الفرق بين النصر والدفاع عن الحق في نظر نصر الله؟

في الكتابة الفلسطينية، المسألة شائكة تماماً، لأن الأصل في شخصية الحاج خالد والتي تعبر في هذا القول، عن المجموع الفلسطيني العام هي شخصية مسالمة لا تبحث أصلاً عن فكرة الانتصار، وليس هنالك من أحد تريد أن تنتصر عليه في حال أمنها أو سلامها، لذلك حين يبرز عدوها، لا يكون هدفها الانتصار عليه، بقدر ما يكون هدفها استرداد حقها منه، أو حماية هذا الحق.

لم تمتلك تلك الشخصية شهوة القتل والاحتفاء بالنصر، وإنما استرجاع الحق المسلوب، لأن شهوة النصر غير موجودة أصلاً في مجتمعات أمة كالمجتمع الفلسطيني.

● في رأيك، ما أهمية هذه الرواية من الناحية التاريخية؟

قلت أكثر من مرة إنني كنت بحاجة للملهاة الفلسطينية كقارئ أكثر من حاجتي إليها ككاتب، لأنني أبحث عن رواية تقول لي ماذا حدث للفلسطينيين قبل عام ١٩٤٨م، مثلي مثل كثير من القراء، وحين لم أجدها كتبتها.

الملهاة الفلسطينية مشروع أدبي خاص، عملت عليه أكثر من عشرين سنة كي أعطيه حقه، لكنني على يقين بن هنالك الكثير من المشاريع الروائية، التي يمكن أن تكتب حول القضية الفلسطينية مثل مشروع الملهاة. لكن الأساس في المسألة، أن تطرح رؤاك الخاصة حول هذه القضية الواسعة والمعقدة.

● في الرواية بشارة في شيء ما سيتحقق باتجاه استرجاع الحق، برأيك ما الذي تحقق من بشارتك حتى الآن؟ وهل أنت

* كاتب وصحفي فلسطيني مقيم في الأردن.

د. عارف بن ماضي المسعر:

■ من يستسهلون وضع حرف الدال أمام أسمائهم يسلكون طريقاً خاطئاً بحصولهم على الشهادة دون جهد، وإشيد بموقف وزارتي التربية والتعليم والتعليم العالي في التمييز بين الحاصلين على شهادة الدكتوراه.



■ تميز التعليم في هذا العصر بالوسائل التكنولوجية الحديثة، والعلموج القوي الواسع أماننا، محاولة لمجاعة الشعوب المتقدمة علمياً، لا يخالف عليه الثنان.

■ أفضل أن يكون القبول في الجامعات وفق معدلات الثانوية العامة، لأنها تقوم على أرضية أوسع، ولا تخضع للصف.

■ حاوره، محمود عبد الله الرمحي *

مع ابن من أبناء منطقة الجوف الزاهرة.. ومع رمز من رموزها التعليمية والتربوية.. مع من شك طريقه بالجد والمثابرة والعمل الدؤوب.. مع من جمع بين العلم والحكمة والفضيلة.. نبدنه العمل، وماجسه البناء. حصل على بكالوريوس في الآداب - قسم اللغة العربية من جامعة الرياض عام ١٣٩٠/٨ هـ، وعلى الماجستير في اللغة العربية وأنها من جامعة عين شمس بالقاهرة عام ١٩٨٠ م، وعلى الدكتوراه في اللغة العربية وأنها من جامعة عين شمس بالقاهرة عام ١٩٨٤ م.

عمل مديراً عاماً لمنطقة الجوف التعليمية خلال الفترة من ١٣٩٣ هـ إلى ١٤١٧ هـ، ثم أميناً عاماً لمجلس منطقة الجوف حتى إحالته على التقاعد في ١٤٢٢/٧/١ هـ، حيث تفرغ لأعماله الخاصة ولتدار معارف العصر للنشر التي أسسها عام ١٤٢٢ هـ، ويعمل مديراً لها..



د. عارف المسعر في إحدى مناسبات المنمطة

ومن إسهاماته الاجتماعية الثقافية الحالية:

- ١- أمين عام جمعية البر الخيرية بالجوف.
- ٢- نائب رئيس اللجنة العليا للمعوقين بمنطقة الجوف.
- ٥- عضو المجلس الثقافي بدار الجوف للعلوم.
- ٨- عضو جمعية الناشئين السعوديين.
- ٩- رئيس لجنة رعاية السجناء بمنطقة الجوف

من مؤلفاته:

- ١- التوجيه الإسلامي للنشء في فلسفة الغزالي.
- ٢- المنقول والمعقول في التفسير الكبير لفخر الدين الرازي.
- ٣- الجوف - سلسلة هذه بلادنا .
- ٤- الشيخ فيصل المبارك - سرسة ذات منهج.

وله عدة بحوث مطبوعة منها:

التوجيه التربوي (أهميته، مفهومه، أهدافه)؛ النخلة في حياة أهل الجوف؛ الجوف في ظل العهد السعودي؛ أهل العلم والأدب في منطقة الجوف في عهد الملك عبد العزيز.
ومع د. عارف بن ماضي المسعر كان لنا هذا الحوار..

● بداية.. بم يقدم د. عارف نفسه لقراء الجوبة؟

■ مواطن يهيم في القراءة، يتعامل بأهمية مع الكتاب والمادة المطبوعة، متفاعل مع الأحداث.

● عايشت التعليم منذ بداياته.. وقد رأيت اختلافاً وتعددأ في الأساليب التربوية والخطط التعليمية.. فهل تحقق منها ما نصبو إليه، أم أنها مجرد تجارب لا ندري إلى أين تصل بأبنائنا الطلاب والطالبات؟

■ نعم عايشت التعليم سنين طويلة من مرحلة معلم ابتدائي - بما كان يسمى معلم الضرورة

- وشاركت في مؤتمرات تعليمية فنية وإدارية، والذي استخلصه لنفسني من تلك التجربة الميدانية الطويلة أن قضية التعليم قضية مزمنة، تتجدد مشكلاتها بتجدد الزمن، فهي ليست كالمشاريع المادية التي يصل فيها جهد الإنسان إلى مستوى الكمال أو ما يقرب منه، إذ أنها مشكلة ذات أبعاد وعناصر كثيرة، وكيف لا تكون كذلك وهي تتعلق بالمعرفة الإنسانية وما حبا الله الإنسان به من مكونات عقلية ونفسية، ومؤثرات فاعلة عدة، وتطور للعقل البشري والعاجات البشرية وما أكثرها.

خلاصة القول في هذا أن التعليم مشكلة

مستديمة متجددة بتجدد ظروف العصر، والفكر البشري، وهذا لا يعني الدعوة للاستكانة، بل هو دعوة إلى وجوب السعي الحثيث للتغلب على تلك المشاكل ومحاولة إيجاد الحلول لها سعيًا لتحقيق الأهداف الوطنية والبشرية القائمة على الوعي بالمستجدات، والموضوعية الموصلة إلى نيل ما يطمح إليه إنسان هذا العصر من حضارة ورفعة وسؤدد.

- أنت رجل قضى جل عمره في المجال التربوي وما زال متابعاً له.. ما الفرق الذي تشعر به بين ماضي التعليم وحاضره المتحكمة به وسائل التكنولوجيا التعليمية الحديثة؟

■ لكل زمن إمكانياته وظروفه، ومن الصعب الحكم في هذا الأمر، إلا أن الذي لا يختلف عليه اثنان تميز التعليم في هذا العصر بالوسائل التكنولوجية الحديثة، والطموح القوي الواسع أمامنا، محاولة لمجاراة الشعوب المتقدمة علمياً.

- جرى قبول الطلاب سابقاً في الجامعات السعودية وفق معدلاتهم الحاصلين عليها في شهادة الثانوية العامة .. أما



د. عارف في إحدى المناسبات التعليمية

حالياً فهناك ما يسمى «اختبار قدرات» وعليه يتم القبول من عدمه.. ما تفسيرك لهذا الإجراء؟

■ ما يتعلق بقبول الطلاب في الجامعات وفق معدلاتهم الحاصلين عليها في شهادة الثانوية العامة أو عن طريق اختبار القدرات، فتعني على صلة بالأراء والمناقشات المتباعدة التي تطرقت لهذا الموضوع، أما أنا فأفضل أن يكون القبول وفق معدلات الثانوية العامة، لأنها تقوم على أرضية أوسع، ولا تخضع للصدف.

- هناك من يقول إن الشبكة العنكبوتية أخذت بطلابنا في مختلف مراحلهم الدراسية نحو أفضل السبل وأسهلها في البحث والتحصيل.. وهناك من يقول إنها عودتهم على الاتكالية وعدم البحث والتحميص؛ بمعنى آخر.. إلى عدم التعمق في ثقافتهم أخذاً بمبدأ (قص والصق) وتطبيق ذلك في معظم بحوثهم.. ما قولك في ذلك؟

■ بقدر ما في الشبكة العنكبوتية من أسباب التطور والفوائد الجمة بقدر ما ترتب على الاعتماد عليها من أضرار، وبخاصة ما يتعلق بالدراسات والأبحاث والتحصيل والجدية، فهي لا شك عودت الكثير من الطلبة ومن يسمونه في عداد الباحثين على الاتكالية أخذاً بمبدأ (قص والصق)، فذلك سائد ومؤسف.

أقول هذا لما أعرفه شخصياً من انتهاج الكثير من الطلبة لهذا الأسلوب الاتكالي، الذي من شأنه أن يقود الطالب إلى السطحية،

والتمثيل، والتحليل على كسب الدرجة دون جهد، بل دون علم حتى بما قدمه من عمل.

- **من الملاحظ هذه الأيام - ومنذ مدة ليست بالوجيزة - قلة رواد الأنشطة والبرامج الثقافية والمكتبات العامة.. في رأيك، ما أسباب هذا العزوف.. وما هي سبل علاجه؟**

■ ما هو ملاحظ من قلة رواد الأنشطة والبرامج الثقافية والمكتبات العامة يمكن أن يعزى إلى ظروف الحياة المعاصرة، وضعف البناء الفكري لدى الناشئة نظراً لغياب حسن التوجيه والتوعية، ومما لا يخفى أن الظروف الاجتماعية والاقتصادية وحتى السياسية منها ذات أثر بالغ في هذا الأمر.

- **هناك من يحصل على شهادة البكالوريوس أو الماجستير وربما الدكتوراه عن طريق المراسلة.. وفي هذا تقول إحدى الكاتبات السعوديات في كتاب صدر لها ، إن تلك الجامعات بتبنيها لذلك إنما عمدت إلى أسلوب الالتفاف باختيار موضوعات واهية لا تخدم الباحث نفسه ولا حتى بلده، بل اعتبرتها على حد قولها تذكرة مرور لوضع حرف الدال أمام اسم حاملها.. ما قولك في ذلك؟**

■ أنا أقدر للكاتبه وجهة رأيها في هذا الموضوع، ثم إنني شخصياً من أول من يعيب على أهل الشهادات من هذا النوع أن يكون الحصول على الشهادة تذكرة مرور لوضع

حرف الدال أمام اسم حاملها. فالحاصلون على المؤهلات العالية من هذا النوع، وذلك الأسلوب، إنما يسلكون طريقاً خاطئاً. يحرمون به أنفسهم من لذة الحصول على المعلومة بكد الذهن، وإجهاد العقل، وهي لذة لا يدركها إلا من عاشها وعاشها، ثم إن ذلك غش على المستوى الوظيفي الذي يصعدون إليه دونما علم أو جهد.

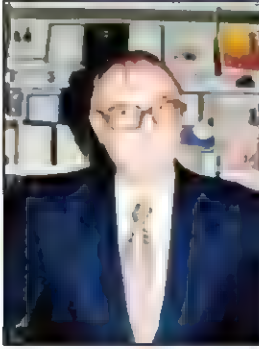
ولا يفوتني هنا أن أشيد بموقف وزارتي التعليم العالي و التربية والتعليم في المملكة العربية السعودية، حيث تتهبنا إلى خطورة هذا الأمر، فكان منهما السعي لتعميم الأمور والتمييز بين المؤهلات التي حصل عليها أصحابها في دور البحث العلمي بالعمل الهادف الجاد، وبين ذلك النوع من شهادات: (الدال).

- **وأخيراً.. ماذا يقول الدكتور عارف بن ماضي المسعر عن الجوبة الثقافية؟**

■ الجوبة الثقافية أمل تحقق، وقد كان صعب المنال بالنسبة لنا في منطقة الجوف، حيث انتظرنا طويلاً هذا الإصدار ، وبهذه المناسبة، لي وجهة نظر.. فلا شك في أن إدارة الجوبة مجتهدة على الأخذ بأسباب تطويرها، ومن هذا المنطلق فإنني ألاحظ أنه يغلب عليها الطابع القصصي والشعري والنقدي، وهذا ليس كل ما يهم القارئ. إن القارئ يريد التنقل في روضة تتعدد فيها أنواع النباتات والزهور، وإن انصرف عن قراءة موضوع ما.. فلا بد أن يجد موضوعاً آخر يشده إليه، وهذا في نظري ما لم يتوافر في الجوبة التي غلب عليها بقصد أو دون قصد الطابع الحدائي، وهذا ليس كل ما يريده القراء..

تمارين وبروفات الكاتب السوري وليد إخلاصي

■ عمران عز الدين أحمد *



ضربت أرقاماً قياسية تلك المقالات التي كتبت على اعتبار الصحافة مقبرة للمبدع. وكذلك فعلت الترامات التي تحدثت عن ضعف التجربة بين جنس أدبي وآخر، كان يكتب أحد الكتاب في أدبي القصة والرواية في الآن ذاته، فتوهم قصصه بالفرقة والفراشة، فيما تنمت رواياته بالتخبط والضعف والعكس صحيح. بل تمة كُتِبَ ألفرد كُتَابُها فصولاً مطولة فيها تذهب للقول بضياع الأديب وتشتتاته، عندما يكتب في مختلف الفنون والأجناس الأدبية!

لن أجيب على هذا السؤال، وسأترك أمر الإجابة عليه للنقاد والباحثين والدارسين. استوقفتني طويلاً جملة بذاتها للأديب السوري الكبير «وليد إخلاصي» يرددها دوماً في حواراته، هذه الجملة غالباً ما تكون رداً على سؤال حول تقييمه لمجمل كتاباته في الفنون والأجناس الأدبية كافة، التي كتبها وخاض غمارها، منذ البدايات وحتى اللحظة الراهنة؟

قد تكون كل تلك الآراء السابقة صحيحة؛ لكن ثمة كُتَاب كتبوا في مختلف الأجناس الأدبية، وما زلنا حتى اليوم نستشهد بهم ويأديهم، كما أنه ثمة أسماء لامعة في المشهد الأدبي المعاصر تكتب وفق ذاك النهج، وتسير بكل ثبات على الدرب دون تلكؤ أو تباطؤ.

السؤال هو

وهو دائماً ما يردّ على محاوره بأن ما كتبه حتى اليوم من أعمال أدبية، ما هي إلا

هل يضعف الأديب انشغاله على أكثر من جنس أدبي واحد؟

يحلب؛ كما قُدمَ
الكثير من مسرحياته
على خشبة المسرح
السوري والعربي، وتمت
ترجمة أدبه إلى لغات
عدّة، منها: الانجليزية
والفرنسية والألمانية
والهولندية والأرمينية
والروسية واليوغوسلافية
والبولونية. وله أكثر من
خمسین كتاباً موزعاً
بين الرواية والمسرح
والقصة والدراسة،
ومنها:



بورتريه توليد إخلاصي - مجلة فنون - دمشق

أحضان السيدة
الجميلة: رواية؛ زمن
الهجرات القصيرة: قصص؛ مقام إبراهيم وصفيّة:
مسرحية؛ الدهشة في العيون القاسية: قصص؛
التقرير: قصص؛ أحزان الرمال: رواية؛ سبعة
أصوات خشنة: مسرحيات؛ سهرة ديمقراطية على
الخشبة: مسرحيتان؛ أديب: مسرحية؛ المتعة
الأخيرة: دراسة؛ ملحمة القتل الصغرى: رواية.

وما لا شك فيه أنّ الكتابة للمسرح عمل أدبي
نخبوي، وعملية معقدة جداً، لئلا تستلزم غير
تلك الشروط المتعارف عليها مثل «اقتصاص الفكرة،
والموضوع، والمعالجة الدرامية، وبما تستلزم هذه
الأخيرة من شروط مهمة مثل: البناء الدرامي، ورسم
الشخصيات، والحوار». تستلزم أيضاً مواصفات
خاصة جداً في الكاتب، بدءاً بالخيال والموهبة،
ومروءاً بالتذوق الفني والجمالي، وانتهاءً بكتابة
عارف وقارئ فهم لكل الأجناس الأدبية من الرواية
والقصة والشعر ودراسات أدبية وفنية وسياسية
 واجتماعية واقتصادية وغيرها من القراءات
الأخرى.

تمارين أو دروفات لعمل
أديبي قدام لم تتضح
معالمه وشائر ولادته،
أي العمل المأمول كتابته
له حتى الآن.

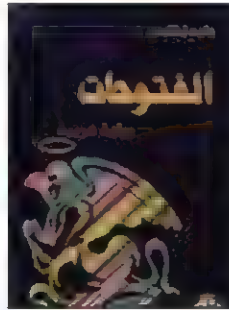
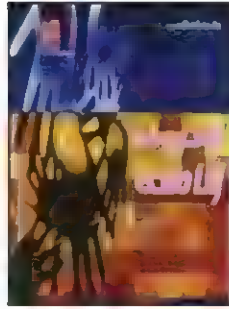
لو تأملنا قليلاً في
مفسّرات هذا الدرد
المقتضب-الذي بالتأكيد
يعني الكثير- ثمّ تفحصنا
فيه بالبحث والتقيب
والتفكير، سنكتشف ما
ينطوي عليه من تواضع
جسم، يخفي بين ضياه
الكثير الكثير من خصلة
الإخلاص للمسئولية
الملقاة على عاتق الأديب
وهو يجترح فعل الكتابة.

بتفكيرك بسيط للرد ذاك، يتبين لنا الآتي:

وليد إخلاصي كتب بتميز نادر عبر نحو من
نصف قرن في مختلف الفنون والأجناس الأدبية.
«القصة والمسرح، والرواية، والدراسة، والمقال».
كاتب تجريبي بامتياز وشاهد حيّ على ما مرّ
به الأدب من متعطفات ومراحل تاريخية مهمة،
وما طرأ عليه بعد ذلك من انتقالات نوعية في
صميم المضمون والشكل الفني لمختلف الأجناس
الأدبية.

رائد من رواد المسرح التجريبي لكنه غير راض
عما قدّمه للأدب والقراء من كتابات، لا بل ويطمح
إلى كتابة عمل أدبي يفوق - في اعتقاده - كلّ ما
كتبه حتى اليوم. علماً أنه حاز جائزة اتحاد الكتاب
العرب التقديرية، وجائزة سلطان بن علي العويس
الثقافية والروائية والمسرحية، ووسام الاستحقاق
السوري من الدرجة الممتازة، أسهم في تأسيس
مسرح الشعب والمسرح القومي، والفنّادي السينمائي

يأمرني بفعل شيء، ولن يضربني أحد.



في تلك اللحظات، يظهر شرطتي، يحلث رجلاً، لا يختلف الأخير في شيء عن القرد، يلقيان القبض على القرد، يستنح القارئ بعد ذلك أن ما دار من حوار بين القرد والقرد منذ بداية المسرحية وحتى الصفحات الأخيرة حتى لحظة خنق القرد للقرد كان مجرد أمنية أو حلم أو وهم صورته له هدية أي القرد من عند سيده القرد. القرد ذاته الذي يستمر في تقديم القرد إلى الناس.

ففي هذه المسرحية تظهر تجريدية الأديب ولید إخلاصي، فمسرحياته القصيرة ليست أكثر من حكايات سردية، فكأنه يكتب قصة قصيرة ولكن بالحوار بدلاً من الطابع السري، والذي يلجأ إليه أيضاً عندما تقتضي الضرورة الفنية ذلك وتظهر قدرته على التحكم بالحوار من أهم أركان الكتابة المسرحية، إلى الدرجة التي تجعل من قاركه أن يصمت ويتلقف حواراته ويعيد قرائتها كثيراً، لما تحفل به من أسلوب واضح مدهش وجملته مكثفة مشبعة بالدلالات وما تتطوي عليه من فائدة ومثقة حقيقتين.

ويلاحظ أيضاً في كتابته لأعماله المسرحية تتابع مدهش بين عنصرَي الحوار والسرد بلغة ولید إخلاصي الرفيعة والموحية والعذبة، وقدرته على تصوير البيئة والنفس والمواقف، فيسرد وقتما يريد، ويكمل حواراً وقتما يشاء وهكذا، والأمر ذاته ينسحب على بعض من مسرحياته القصيرة قليلة الصفحات، مثل: الثرثرة، ومن يسمع الصمت، وطفولة، وجثة الثعبان، والصيلا والفريسة.

سأدوقف في رواية «الحروف الثلاثة» التي

أليس المسرح أيا الفنون، أو هو عدة فنون مجتمعة في فن واحد؟

عندما أعدت مؤخراً قراءة كتابه المهم «من يقتل الأرملة» والذي ضم بين دفتيه إضافة إلى المسرحية عنوان الكتاب مسرحيات أخرى: «الثعبان الصيلا والفريسة القرد والقرد»، تأكد لي أن ما يكتبه إخلاصي متجدد دوماً وصالح للقراءة في جميع المراحل والأزمان.

ففي مسرحية «القرد والقرد» التي تنتمي إلى المسرح العيبي، كتبها سنة ١٩٨٢ أحوار بين القرد والقرد يمتد في نحو ٢٣ صفحة، فيه من الحكمة الممزوجة بالسخرية المرة ما يستدعي التأمل والتفكير طويلاً، إذ إن جملة بذاتها تتردد على لسان

القرد يتوجه فيها للجمهور المستكين، أمراً القرد، قائلًا له:

«تكلم وارقص لهم، سل الناس، أرهم مؤخرتك الحمراء أيها القرد المطيع».

يدور القرد المربوط بسلسلة في يد القرد بشكل دائري حوله، فيمجدده ويمدحه قائلًا:

«فأنت أنت ولا أحد إلا أنت. منك أتيت أنت وإليك تعود أنت».

يطرب القرد للمدح، فيطلب منه المزيد، يواصل القرد دورانه مردداً جملة تلك، فيما القرد منتش لا يشعر بالسلسلة تلف حوله إلى أن تلامس رقبته، عندها ينقض القرد على القرد، فيشد السلسلة ويخنقه.

يفرج القرد بتحرره من التبعية، ويهتف بشراسة:

لن تسقط الطاعة، لن أسمع بعد الآن لأحد بأن

وقرأتها منذ مدة قصيرة أيضاً، وكنت قد قرأت هذه الرواية منذ صدورهما، عند شخصيتين محوريّتين وهما «حامد، وتركّي»، وأولاهما إخلاصي أهمية فافتت في اعتقادي الأهمية التي خصّ بها أبطاله الآخرين، إذ إنّ هاتين الشخصيتين كانتا الدافع الأكبر لكتابة هذه الرواية كما أرى، فالكاتب المدرك لبواطن الأمور يقحم شخصيات ثانوية في عمله كي يعرج على ما سيتناولها من أحداث وما سينقله من أفكار ليكتب عن مراحل ومنعطفات تاريخية حاسمة، يعي هذه النقطة تماماً، نتلمس براعة الكاتب في رسم رؤاه المستقبلية حول الحياة والوجود عبر لغة جمالية متوهجة، الرواية هذه كتبت في مرحلة مهمة جداً، كان لأثارها سواء السلبية أو الإيجابية منها التأثير الأكبر في رسم معالم الخريطة الاجتماعية والسياسية حتى اليوم، وهو ما تبنّى به الكاتب وهو يسرد مصائر أبطال روايته السبعة، الذين جمعتهم المحبة ومقاعد الدراسة الثانوية في حي الجميلية بحلب، وحبهم المراهقي لـ «فضيلة» الساحرة الجمال.

بعد تخرج الأصدقاء من الثانوية، تتفرق بهم السبل، فمنهم من سافر خارج البلد، ومنهم من تطوع في الجيش، ومنهم من انتسب إلى تنظيمات وجمعيات، ومنهم من التزم الحياض، إلا أنّ افتتانهم وهوسهم بحب «فضيلة» لازمهم حتى مراحل متقدمة من عمرهم على الرغم من مراكزهم المرموقة. فضيلة تلك التي تزوجت بدورها من رجل سوري ثري جداً يعمل في السعودية ويصطحبها معه إلى هناك، ثم طلقت منه، ليستقر بها المقام في حلب، وليشتدّ التنافس بعد ذلك بينهم في الظفر بها، حتى تؤوّل الأمور بضابط في الجيش وهو «تركّي» كي يتزوجها، لتطلق منه بعد ذلك، ولتصرّح «فضيلة» لـ «حامد» الذي ورث المشيخة عن أبيه بحبها، وبأنها لم تكن تحب «تركّي»، وإنما خوفها من نفوذ

وليد إخلاصي الذي قال ذات حوار:

«هناك شيء يخيفني جداً وهو الخشية من أن الكتابة أصبح لها مردود مادي، وبالتالي أخشى أن المردود المادي يشجعني على الوقوع في فخ الكتابة الإنشائية والجمال المرصوفة».

هو ذاته الذي طالب أيضاً الحكومات العربية بالتقريب عن المبدعين كما يتم التقريب عن البترول، كان يؤسس بذلك لمشروع كوني بعد ذاته، أثار وما زال من الأسئلة المستفزة والمقلقة والإشكالية برؤيته المعقنة والواعية والمتبصرة أكثر مما تصدى لأجوبة على أسئلة متخفية، لأنه باختصار من أبرز رواد الحداثة الفكرية والأدبية في مختلف الفنون والأجناس الأدبية التي كتبها. قصة ورواية ومسرحاً.

بعد هذا المشوار الأدبي الحافل بنتائج أدبية أهّلته لأن يكون قدوة ومنبراً وعلماً، ما يزال وليد إخلاصي يصبر بأن كلّ الأعمال التي أنتجها عبارة عن بروفات وتمارين لعمل مستقبلي.

* كاتب من سوريا.

عندما يتحول الكتاب إلى ثروة حقيقية للمجتمعات

■ عبد الباقي يوسف*

مقدمة

يحتفل العالم ويحتفي كل سنة بـيوم الكتاب . في هذا اليوم يتذكر الناس أفضال الكتاب عليهم، وهي مناسبة أن يكون الكتاب حديث الساعة يوم ٢٣ إبريل.

في مختار الصحاح، كَتَبَ من باب نصر

و(كِتَاباً) أيضاً و(كِتَابَة) و(الكتاب) الأرض بأنه كائن يتكلم، وهذا يعني أنه يفكر، أنه يقرأ. هذا يعني في نهاية الأمر أنه كائن عاقل ومتعل. عند العرب الْعَالِمُ ومنه قوله تعالى: «أَمْ عِنْدَهُمُ الْغَيْبُ فَهُمْ يَكْتُبُونَ». و(الْكِتَابُ) بالضم والتشديد (الكتابة). و(الْكِتَابُ) أيضاً و(المكتب). و(اَلْكُتُبُ) أي كَتَبَ ومنه قوله تعالى: «اَلْكُتُبُهَا» واَلْكُتُبُ أيضاً كتب نفسه في ديوان السلطان. و(المُكْتَبُ) بوزن المخرج الذي يُعَلَّم الكتابة، و(اَسْتَكْتَبَهُ) الشيء سألَه أن يكتبه له. و(المُكَاتِبَةُ) و(التُّكَاتِبُ) بمعنى. و(المُكَاتِبُ) العبد يُكَاتِبُ على نفسه بثمنه فإذا سعى وإداه عَتَقَ».

الإنسان وميزة القراءة

يتميز الإنسان عن سائر مخلوقات

الأرض بأنه كائن يتكلم، وهذا يعني أنه يفكر، أنه يقرأ. هذا يعني في نهاية الأمر أنه كائن عاقل ومتعل. إذاً، اللغة هي سمة خاصة بالإنسان وهي التي تحدّد مساره وتُلزمه بالأنظمة والقوانين، وهو بالتالي بعد تمكنه من الاستماع والإسماع يكون مسؤولاً عن هذه اللغة. أما الذي لا تصله الرسالة فلا يكون مُلزمًا بتنفيذها، ومن ثم فكل قوانين الأرض انبنت على الكلمة.

واللغة ذاتها تُستخدم كعلاج للأمراض النفسية والعصبية، ففرويد اعتمد بشكل رئيسي على علاج مرضاه عن طريق الجلسات واستخدام اللغة، أي أنه كان يعالج مرضاه باللغة. ولذلك أطلق جان

الاجتماعي.

القراءة هي إحدى أهم مصادر المعرفة، ومهما بلغ الإنسان من تطور وتقنية لتلقي المعرفة، فإنه لا يستغني عن القراءة، فثمة معرفة لا تتحقق إلا عبر الكلمة مهما تقدم الزمن.

يمكننا أن نتساءل عن أهمية القراءة، الإنسان الذي يقرأ كثيراً تراه غنياً في حديثه، ومهما طال به الحديث لا يضجره السامع، بيد أن الذي لا يقرأ ليس لديه شيء يقوله، إن حديثه مهما كان جاداً لا يكون إلا كلمات مباشرة يلقيها على السامع، ويبقى يكررها أينما حل.

أعرف رجلاً سمعت منه بعض الوقائع التي وقعت معه مئة مرة، لأن ليس لديه شيء آخر يضيفه. الذي لا يقرأ يكون من العسير عليه أن يكتشف شيئاً جديداً، وحتى لو اكتشف فإنه لا يكون مدركاً بآبعاد هذا الاكتشاف الجديد، وقيمته المعرفية، إنه فقير بكل أشكال الفقر. إضافة إلى أنه يمكن أن يجرح الآخرين بألفاظه الحادة والمباشرة ببساطة شديدة، بينما حديث شخص مواظب على ألوان القراءة، يقدم لك المعلومة، ويقدم لك حلاوة وعذوبة اللغة، يقدم لك إشراقة البسمة التي تحمل الكلام إلى سمعك، ويفوح برقة الإنسان وهو يحدث إنساناً. القراءة هي الغنى التي لا غنى عنه.

كان عرب ما قبل الجاهلية يقولون «إن الأدب كاد أن يكون ثلثي الدين»

يبني الإنسان ذاته عن طريق القراءة؛ فالقراءة تقدم إليه الكثير ولكن عليها أن تكون قراءة منتقاة.

ماذا تقرأ؟

عندما أقابل شخصاً عزيزاً، فإن أول ما

بول سارتر مقولته: «مسألة اللسان توازي مسألة الأجسام تماماً». ولكن لا بد من القول بأن اللسان هو على جميع المستويات يمثل موقف الفكر. اللسان مرتبط بالفكر، والفكر هو الذي يحركه ويجري عليه الكلمات، كما يفرض عليه الصنمية والصمت السفلي في مواجهة الفوضى الكلامية العارمة. وهنا يتم التقسيم على نحو أوضح إلى ثلاثة أركان: الركن الأول والمصدر الأول هو «الفكر»، ثم الركن الثاني هو «اللسان» الذي يستجيب لنداء الفكر بالتحريك، ثم الركن الثالث المنطلق إلى الآخر وهو «اللغة» التي تتشكل بواسطة اللسان، لأن إنسان بلا لسان لا يجيد الكلام، ومن هذه النقاط تولد الفونولوجيا على قاعدة الكوجيتو الديكارتي: أنا أفكر إذاً أنا موجود. ويمكن قلب النظرية إلى: أنا أقرأ إذاً أنا موجود.

كنز القراءة

إن كل كنوز العالم تعجز أن تهيك سنة واحدة، ولكن ثمة كتب تقرأها تهيك خمسين سنة من الحياة في خمس ساعات قراءة.

دوماً أعجز لإيجاد الكلمة المضبوطة التي تتحمل المسؤولية الكبرى في تقديم الكلمة، وحتى في الدين كان وصف الكلمة يزيدها جمالاً وقيمة ومعنى: (إليه يصعد الكلم الطيب) سورة فاطر: الآية (١٠)، (ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها) سورة إبراهيم، الآيات (٢٤-٢٥).

القراءة هي ذاكرة الإنسان، والإنسان هو ذاكرة القراءة، ولذلك فإن هذا الإنسان لم يجد طريقاً إلى كماله إلا بعد أن تعلّم كيف يقرأ. فإنسان لا يقرأ، هو إنسان به نقص مهما كان موقعه

أسأله: ماذا تقرأ هذه الأيام؟

الصفحات التي تكون بشكل يومي منه لا تروي ظمئي للقراءة المباشرة من الورق الذي أمسكه بيدي، واستمتع بتقليب صفحاته.

ذات مرة عندما قيل للرئيس الفرنسي الراحل فرانسوا ميتران عن قراءاته الجديدة، أجاب بأنه قرأ ثلاثية نجيب محفوظ، ثم صار يتحدث كيف أن النقاد يعتبرونها رواية تاريخية، وهو قد استمتع بعمل أدبي وفني ممتع. كان ميتران يعتبر آنذاك أن القراءة هي من الأولويات اليومية التي لا ينتهي اليوم من دونها، وكنت أقرأ منذ حين أن ابنة بيل كلينتون ليست معجبة بأحد غير غابرييل غارسيا ماركيز. ولعلي أذكر ذات مرة أن الأميرة ديانا قالت أن الأمير تشارلز في شهر عسل زواجهما حمل معه في الحقيبة من ضمن ما حمل ستة كتب.

كلمة الختام

بحكم المتابعة الدؤوبة تتحول شريحة هائلة من الناس للنظر إلى الكتاب كطريقة فعلية نحو الحياة، وانطلاقة جديدة إلى حياة أكثر توازناً. فهذه الشريحة تستغني عن علاجات روحية. وكذلك عضوية عديدة مكتفية بالذهاب إلى ضفاف الكتاب، فهناك فسح العوم، وهناك أفق التأمل، وهناك راحة الروح الفعلية. إن الكتاب هنا يتحول إلى دائرة معارف، ودائرة علاجات، ودائرة شورى.

تبقى البيوت عامرة بالكتب، لأنها تحمل الزاد الأبقى للأجيال، والبيوت الحافلة بالكتب هي البيوت التي تقدم للمجتمع جيلاً منفتحاً يمكن أن تتعقد عليه آمال مستقبل كامل.

وعندما يتحدث عن كتاب جديد، أو حتى إعادة قراءة كتاب كمثل تلك الكتب التي قرأناها في فترات سابقة، وتحتاج إلى إعادة قراءة بكثير من التركيز، حتى تكون متساوية مع المرحلة العمرية التي ندخلها فأشعر بأن هذا الإنسان بخير، مهما كانت ظروفه الأخرى متواضعة.

أما عندما يقول بأن أحواله كلها جيدة، ولكنه منقطع عن القراءة، فأشعر أنه ليس بخير، وهو بكل المواصفات كائن ليس سعيداً قدر ذاك المتواضع الذي يقرأ كل يوم، ولا أتردد أن أقول له إن كنوز العالم كلها لا تساوي أن تضيق علينا يوماً لا نقرأ فيه ولو صفحتين قبل النوم بنصف ساعة في أسوأ الأحوال.

إنني واثق أن الأثرياء الذين تحيلهم ثرواتهم إلى نجوم في العالم، لو علموا منافع ومتاع القراءة، لتركوا كل شيء من أجل أن يجلسوا على ضفة نهر، أو حتى في خيمة في صحراء، ليقطفوا عناقيد الحكمة والمعرفة من جوف الكتب التي تحقق للروح ما تعجز كنوز العالم عن تحقيقه. إن كنوز العالم كلها تعجز أن تهب سنة واحدة، ولكنني واثق بأن ثمة كتبٍ قرأتها قدمت لي خمسين سنة من الحياة في خمسة أيام قراءة. لا أذكر أنه فاتني يوم لم أقرأ فيه شيئاً جديداً، وحتى لو كنت في الطرقات، فإن رغبة القراءة الجامحة ما تلبث أن تطاردني فأقرأ الإعلانات، أو أي شيء تقع عليه عيناى * وأتقدم لأقرب مكتبة لأقرأ عناوين المجلات، ثم أبتاع شيئاً بحسب ما في جيبي، حتى لو كانت جريدة يومية فقط، فالمهم أن أشتري شيئاً جديداً يمكن قراءته، لأن مشاهدة الإنترنت وقراءة عشرات

* كاتب من سوريا.

أزمة معلم القرن الحادي والعشرين

■ د. جميل بن موسى الحميد *



صراع علمي محوم يعيشه عالمنا المعاصر، بعد أن
أيقن أن لا سبيل لغاية إلا به، وبعد أن ثبت - بما لا يدع
مجالاً للشك - أن القوة الكامنة في الثروات الطبيعية
لا محال إلى زوال، وأن الثروة الحقيقية تكمن في عقول
البشر ولم يعد المعلم حجر الزاوية في العملية التعليمية
- كما وُصف بذلك سابقاً - بل هو قائد المسيرة وصمام
الأمان فيها. وهذا هو دور المعلم الحقيقي كما ينبغي له
أن يكون، لكن واقعنا يحكي خلاف ذلك؛ فلنوره مجال بين

خائب ومُغَيَّب. أما ضحاياها - الدارسون - فهم مستسلمون أو تائهون، باستثناء حفنة
قليلة منهم، ليبقى الخير في هذه الأمة إلى قيام الساعة، كما أخبرنا بذلك الحبيب
المصطفى عليه الصلاة والسلام: (الخير فيّ وفي أمتي إلى أن تقوم الساعة).

وقد تترامى للقارئ النزعة التساؤمية التي احتوتها هذه الأسطر، ولكنها الحقيقة..
فلا سبيل إلى تعديل الواقع الذي نعيشه علمياً، إلا بإصلاح التعليم، وإعداد المعلم
وتأهيله بشكل خاص، بما يكفل ويتماشى مع دوره القيادي.

فالعظماء يجتلون مكانة مرموقة في
مجتمعاتهم لما يذللونه من عطاء وتضحية
الثقافات.

من أجل رفعة أوطانهم وتقدمها، ولم
تقتصر قائمة العظماء على الحكام والأدباء
المشهورين، بل ضمت فئات عديدة، ومنها
العملية التربوية، إذ يتفاعل معه المتعلم

الجامعية. ومن ثم فإنه لم يُختَبر بالشكل العلمي المناسب الذي يقيس قدراته ومهاراته العملية ؛ فمعظم المعلمين يذهب إلى التربية الميدانية كروتين مكمل للدراسة الروتينية. ثم تأتي المتابعة الروتينية التي هي نتاج أداء تدريسي روتيني يقوم به أساتذة الجامعات. ألا يثير العجب أن نرى أستاذ طرق التدريس يدرس طلابه طرق التدريس بطريقة واحدة. هي المحاضرة التلقينية العقيمة.

ونتساءل: من المسؤول عن ذلك؟

إن المسؤولية مشتركة بين كل عناصر المنظومة التعليمية، وتكمن البداية في إعادة النظر في إعداد المعلمين في كليات التربية. ولا يقتصر دور الجامعة هنا على التخرج فقط، بل لا بد من التعاون المستمر بين وزارة التربية والتعليم وكليات التربية، من حيث متابعة المعلمين أثناء الخدمة، وإعداد الدورات التدريبية المتتالية لهم، من أجل تنشيط البنى المعرفية لديهم، وإطلاعهم على كل ما هو جديد في مجال عملهم.

إن اختيار المعلم يضع الأساس لإعداده لممارسة مهنته، فإن اختيار على الوجه الحسن وروعي متطلبات مهنته في هذا الاختيار، أدى ذلك إلى إيجاد المعلم القوي المفكر الناقد، ولكن ما نراه من عدم إقبال الطلاب المتفوقين على دخول كليات التربية (مهنة التعليم) إنما يرجع إلى أسباب، منها على سبيل المثال لا الحصر:

١. احتقار المجتمع لمهنة التعليم وعدم تقديرها

ويكتسب عن طريق هذا التفاعل الخبرات والمعارف والاتجاهات والقيم.

وتبدو المعادلة صعبة جداً.. إن لم تكن مستحيلة، إذ كيف نطمح إلى التقدم وتلمس أمجاد الماضي؛ وما زال دور المعلم مهماً، وأدأه سطحياً؟ وحتى قبل أن نسأل أنفسنا كيف أعدنا هذا المعلم وأهلنا لتحمّل المسؤولية الجسيمة الملقاة على عاتقه، تارنا نشجب.. ونصول.. ونجول، حتى ضاعت القضية وتاهت معالمها، ولا يعلم بدايتها أو نهايتها إلا الله!

ولقد شغلت قضية إعداد المعلم وتدريبه مساحة كبيرة من الاهتمام من قبل أهل التربية، انطلاقاً من دوره المهم والحيوي في تنفيذ السياسات التعليمية في جميع الفلسفات.

إن واقع إعداد المعلم في عالما العربي واقع أليم، يفتقر إلى معايير الجودة العالمية، والقيم المنشودة في كل أمة، مع التركيز على الكفاءات المعرفية والمهارية القابلة للتطبيق، والتي تنتهض به هو نفسه كإنسان مسئول ومنوط بصناعة العقول، قبل أن ينهض بغيره.

وقد أثبتت التجارب العملية أن فاقد الشيء لا يعطيه، ودليلنا في ذلك أن المعلمين بعد أن يكلفوا الدولة أموالاً طائلة في الإعداد والتأهيل إلى جانب رواتبهم الشهرية نجد أن غالبيتهم تقوم بتدريس طلابها بالطريقة نفسها التي درست بها. وليس ذلك متعمداً، بل لأن المعلم لم يتلق التعليم الحديث بشكل عملي، فقد أسلم نفسه لحفظ وقراءة المواد التربوية التي لا يهدف من ورائها إلا الحصول على الشهادة

لها.

٢. كثرة الأعباء الملقة على عاتق المعلم.. وغيرها.

ولهذا عزف الطلاب المتفوقون عن دخول كليات إعداد المعلمين، ما أدى إلى تدني مستويات القبول في تلك الكليات ونتج عن ذلك ضعف الطلاب الذين هم معلمو المستقبل.

كما أن الكفاءات العلمية لها دورها في إعداد المعلم الجيد ويقصد بها إلمام المعلم بتخصصه العلمي ومادته التدريسية، وليس مدعيا لذلك كله. فإذا ما تم له الإلمام بمادته من حيث محتواها، مستوعبا لها متفهما لأموها، مكنه ذلك من ممارسة مهنة التعليم.

ويشير ابن جماعة إلى ضرورة تنمية الكفاءة العلمية أثناء الخدمة، فينصح المعلم «بداوم الحرص على الازدياد بملازمة الجهد والاجتهاد والاشتغال قراءة وإقراء ومطالعة وتعليقا وحفظا وبحثا، ولا يضيع شيئا من أوقات عمره في غير ما هو بصده من العلم إلا بقدر الضرورة»^(١).

ولم يكتف المفكرون بذلك يل طالبوا المعلم أن يكون ذا ثقافة واسعة في غير تخصصه أيضا وربما كانت هذه شائعة في العصور الإسلامية الأولى حيث كانت الموسوعية سمة العلماء والمفكرين، فينصح ابن جماعة المعلم بأن يكون مبدعا في فن من الفنون حتى يخرج من عداوة الجهل.

* عميد شؤون المكتبات - جامعة الجوف.

١. ابن جماعة، بدر الدين (١٩٩٤): تذكرة السامع والمتكلم في أدب العالم والمتعلم، رمادي للنشر، الدمام.

٢. إيهاب محمد أبو ورد ورقة بحثية في إعداد المعلم.

ومن أهم الاتجاهات الحديثة المناسبة لإعداد المعلم تريبويا^(٢).

١. الأخذ بمبدأ التعليم مدى الحياة، والنظر إلى تربية المعلم في إطار نظام موحد. لكي يبقى متصلا بعالم التربية والعلم ومطلعا على التجديدات الحديثة.

٢. رفع مستوى برامج تربية المعلم وتكاملها وتنوع خبراتها.

لأن برامج إعداد المعلمين هي الركيزة الأساسية لنواة تكوين المعلم، لذلك من الضروري على الجامعات والجهات المختصة أن تقوم بتعديل خطة إعداد المعلم والاهتمام به في كافة الجوانب، المهنية، والعلمية، والاجتماعية، والأخلاقية.

٣. الأخذ بالتطورات المعاصرة في التقنية التربوية ومحو الأمية التكنولوجية. لأن عصرنا هو عصر التقدم العلمي والتكنولوجي، تطورت معه طرق تدريس المواد، وتقدمت أساليبها لمراعاة تغيرات العصر.

لذلك كان من الضروري تنمية قدرات المعلمين على الأخذ بالتطورات الحاصلة في العالم شريطة ألا يتنافى ذلك مع الشريعة الإسلامية

٤. التأكيد على البحوث وتطبيقاتها الميدانية. لما لها من أهمية في تقدم العلوم والارتقاء بشخصية المعلم.

جنكيز خان بين الحقيقة والأسطورة

■ د. محمود عبد الحافظ خلف الله*

اسمه الأصلي: تيموجين *Timuchin*، ومعناه في اللغة التركية القديمة الفولاذ الخالص. أما جنكيز خان فهو لقبه الذي لُقّب به عند تنصيبه على قبائل الترك والمغول التي وحدها تحت إمرته في منغوليا. وجنكيز محرّفة من كلمة تركية قديمة هي تنكيز؛ بمعنى البحر الهائج.

لقد ذكر التاريخ فظائع المغول التي أسمعت آذان الدنيا في حقب تاريخية متتالية، وارتبطت هذه الفظائع باسم جنكيز خان الذي يعد مؤسس الدولة المغولية التترية، التي قوضت ملك الإسماعيليين الحشّاشين في إيران، والدولة الخوارزمية في بلاد ما وراء النهر وخراسان وفارس، ثم داهم العرب وأسقط الخلافة العباسية في بغداد عام ٦٥٦ هجرية، وبعدها اجتاحت بلاد الشام، ودخلوا دمشق عام ٦٥٨ هجرية، إلا أنهم هزموا بقيادة قائدهم «كتبغا» في موقعة «عين جالوت» في فلسطين، على أيدي المماليك المصريين في ذلك الوقت، بقيادة السلطان قطز والظاهر بيبرس، اللذين كانا من أصول قوقازية تركية، حيث حارب المماليك المغول بالطريقة نفسها التي يحارب بها المغول؛ فكان لهم النصر بإذن الله تعالى وتأبيده.

لقد اقترنت سير العظماء والمشاهير على مر العصور بالحقائق الممتزجة بالأساطير، ولم يخلُ التاريخ نفسه من هذه المغالطات التي تنتج عن عدم سيطرة المؤرخ على أهوائه، وانطباعاته الشخصية أثناء تسجيل الحقائق التاريخية، حتى تغدو بعض الحقائق في يوم من الأيام قرأً، ويصبح الزيف حقيقة.

والواقع أن العظماء والمشاهير هم بشر، لهم من المهارات والقدرات، وعليهم أيضاً من السقطات والزلات، ولا سيما إذا نأت طموحاتهم عن المعايير القيمية والأخلاقية التي أرسنها نواميس السماء، بيد أن البطل لا يكون من فراغ، ولا يصنع لنفسه مجداً من زيف أو خيال، بصرف النظر عن تقييم هذه الإنجازات والأمجاد، فهي ليست مناطق نقاش الآن.

وكما ذكرت بعض كتب التاريخ فظائع المغول انتتار، وما ارتكبه في بلاد العالم الإسلامي، والغرب الصليبي، وبلاد روسيا وغيرها ؛ نجد أن هناك بعض الكتابات التي أرخت للجوانب المضئية لهذه الإمبراطورية التي تعد من أكبر الإمبراطوريات عبر تاريخ الإنسانية التي أسسها وأرسى دعائمها جنكيز خان.

فقد ذكرت الموسوعة البريطانية أن الإمبراطورية المغولية لم تكن إمبراطورية همجية كما وصفها بعض المؤرخين إلا ما دامت تلك الفترة، وحقت هذه الإنجازات، فمن الصعب أن تكون تلك القوة والتأثير الخارجي دون تماسك ونظام داخلي، تحكمه مجموعة من القيم والمبادئ التي يقرونها على الأقل فيما بينهم.

لقد ذكر المؤرخ الألماني «شبولر» أن الانتصارات التي حققها جنكيز خان ليست بقوة جيشه فحسب، ولكن بشخصيته الفذة وحكمته السياسية كمشرع قانوني، ومنظم للأمة المغولية عن طريق الياسا.

والياسا هي مجموعة من القوانين والتشريعات التي أرساها جنكيز خان ؛ إذ جمعت بين الآداب والأعراف والتقاليد المتوارثة عبر الأجيال المغولية، وطبق جنكيز خان تلك القوانين بكل صرامة. وقد استطاعت رغم قسوتها أن تنظم الشعب المغولي وغيره من الشعوب التي خضعت لإمرته تنظيمًا دقيقًا؛ وبقيت تعمل بها تلك الشعوب عدة قرون متتالية وحتى القرن الرابع عشر الميلادي، وقد لجأ بعض الحكام المسلمين من الأيوبيين والمماليك إلى استخدام بعض قوانين الياسا في بعض الأحكام السياسية والعسكرية.

* جامعة الجوف.

ورغم ما عرف عن جنكيز خان من القسوة والعنف، إلا أنه اتصف بالاتزان الشديد، وبعده عن التهور والاندفاع. وقد أثر عنه كراهيته للخيانة والغدر؛ فقد أعدم كل من خانوا حكمهم وقوادهم، رغم ما قدموه له من الولاء والطاعة. كما أنه كان يحترم الأوفياء من أعدائه ويكافئهم أحياناً؛ فقد امتدح فعل القائد التركي الخوارزمي العظيم جلال الدين رغم أنه كان من ألد أعدائه حين قفز بجواده من فوق جبل مرتفع، ليعبر نهر السند، ويللم شتات جيشه، فقد قال عنه عبارته الشهيرة: «بمثل هذا فليفتخر الآباء».

وقد اشتهر عنه تقديره للمثقفين والعلماء. حيث اتخذ لنفسه مستشارين من الحكماء والناصحين على اختلاف عناصرهم ودياناتهم.

ورغم ما قد يعتري تفسير الأحداث التاريخية من أهواء في الرد أو التأويل، إلا أن الشيء الوحيد الذي لا يستطيع أحد المزايدة عليه، هو أنه من المستحيل أن يكتب البقاء لأمة أو إمبراطورية دون أن تأخذ بأسباب القوة التي لا تتأى مبادئها في أي عصر من العصور عن عنصري العلم والإدارة الحكيمة.

فقد ترك جنكيز خان وأحفاده إمبراطورية مترامية الأطراف، امتدت من أوكرانيا إلى كوريا، وأسس أحفاده سلالات ملكية في الصين وبلاد فارس وروسيا، ومن هذه السلالات ملوك حكموا في آسيا الوسطى لقرون عدة.

ورغم ما سببه المغول لكثير من شعوب العالم ومنها العالم العربي والإسلامي من معاناة وانتكاسات ظلت تعاني منها الأمم سنوات عديدة، إلا أنه من المؤكد أيضاً أن جنكيز خان وأحفاده لم يكونوا مجرد همج.

مكة المكرمة عندما نؤرخ للطهر!

■ د. خالد فهمي*



لا توجد أرض مهما كانت خصائصها المناخية بديعة
والعرة، ومهما كانت لمسات الجمال الريائي على سهولها
وجبالها خلابة فائقة، تستهوى القلوب والأفئدة تضارع مكة
المكرمة، أو تقترب منها في هذا المجال.

تهوى إليهم» سورة إبراهيم ١٤/٣٧،
وهو ما لمسه أهل التفسير عندما قرروا
أنه: «لذلك ليس من مؤمن إلا وقلبه معلق
بحب الكعبة»، على ما أورد السيوطي في
الدر المنثور في التفسير بالمأثور ١ طبعة
هجر، القاهرة ١٤٢٤هـ = ٢٠٠٣م ج ٨/ص
٥٦٠.

وقد كان من آثار هذه الحفاوة الممتدة
مع الزمان بمكة المكرمة أن شاع واشتهر
أمر العناية بالتأريخ لها، وتفصيل القول

ولعل عجز البيت الشهير الذي سبق
مساق الاستفهام وهو يقول في مخاطبة
القبائل: (فمالك كلما ذكرت تنوب)، لا
يصدق على شئ محبوب الذكر مثلما
يصدق على آثار ذكر مكة المكرمة في
النفوس والقلوب، وما ذلك إلا بعض من آثار
دعوة أبي الأنبياء إبراهيم عليه السلام في
قوله تعالى: ﴿ربنا إني أسكنت من ذريتي
بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم ربنا
ليقيموا الصلاة فاجعل أفئدة من الناس

حقيقة تأثير مكة المكرمة في الطبيعة الخلقية للشعب العربي عبر التاريخ، عندما يقرر في عبارة موجزة موحية في الوقت نفسه قائلًا ص ٢٨: «إن الحرم المقدس يبدو وكأنه يقودهم إلى فضائل في التصرفات».

ويلفت كتاب حكام مكة منذ فصوله الأولى إلى الحفاوة البالغة التي تواترت على أمر إصلاح الكعبة، وترميمها، و تكريمها، و تطييبها. وتطهيرها.

ومن المهم أن نقرر أن العناية بتعيين حاكم على مكة المكرمة كان أمرا يتولاها قائد الدولة الإسلامية، وهو الأمر الذي سار عليه الخلفاء جميعا تأسيسا بما كان من رسول الله صلى الله عليه وسلم، الذي كان قد عين عتبة بن أبي العاص واليا عليها، ومتابعة تاريخ مكة المكرمة يعكس الملامح الآتية:

أولا: تقدير حرمة مكة المكرمة، وحرمة البيت العتيق بها، وهو الأمر الذي ظل مرعيا بحكم نصوص ثابتة محكمة من الذكر الحكيم، حيث يقول رب العزة سبحانه «جعل الله الكعبة البيت الحرام قياما للناس» [سورة المائدة ٩٧/٥]

ثانياً: تأسيس الأمان.. بحيث نستطيع أن نقرر أنه لم توجد بقعة في العالم كله روعي فيها تحقيق الأمان لمن فيها تضاهى مكة المكرمة. بتأثير من احتضانها للبيت الحرام، وهو ما يتجلى في القسم الإلهي «وهذا البلد الأمين» [سورة التين ٩٥/٢]، وفي غيره من الآيات العوالي التي قررت هذا التأسيس، وأمرت به حيث يقول تعالى: «ومن دخله كان آمنا» [سورة آل عمران

في فضائلها، وما كُرِّمت به وُسِّرَتْ، حتى امتد أمر هذه الرعاية لتاريخها وجغرافيتها منذ فترة معروفة في عمر العلم عند المسلمين إلى يوم الناس هذا.

ويقف كتاب أبي الوليد الأزرقى (المتوفى سنة ٢٤٤هـ) أخبار مكة وما جاء فيها من الآثار، في أعلى قائمة طويلة جدا موصولة إلى اليوم. اهتمت بأمر هذه البقعة المباركة من أرض الله تعالى.

وفي هذه الأدبيات يختلط تاريخها بتاريخ سكانها وإعمار الملائكة لها، وبناء البيت العتيق على صعيدها الطاهر، ويشتبك تاريخ من حل بها خلال مسيرة التاريخ بطرقها ودروبها والولايات المتعاقبة على الرعاية لحجيج البيت فيها سدانة وعماراة وسقاية.

على أنه من المهم جدا أن نقرر أن أمر العناية بتاريخ هذه الأرض الميمونة وجغرافيتها وعمرانها، وولايات من تولى خدمة البيت العتيق فيها، لم يكن حكرا موقوفا على مؤرخي الإسلام وجغرافيه فحسب، وإنما امتد ليشاركهم في أمر هذه الرعاية لتاريخها كثير جدا من مؤرخي الغرب ومستشرقيه؛ ما يعكس الخطر الذي استشعروه لمكانتها العالمية.

وفي هذا السياق يأتي كتاب (حكام مكة) لجيرالد دوغورى الذي ترجمه محمد شهاب، وراجعته محمد سويد، ونشرته مكتبة مذبولى بالقاهرة ١٤٢٠هـ - ٢٠٠٠م، شاهدا صادقا على ما نقرر من أمر هذا التاريخ الماجد النبيل.

وقد استطاع جيرالد دوغورى أن يصل إلى

٢/٩٧، وهو خبر غرضه الأمر. وهو بعض المفهوم من تأمينها وتأمين الطرق المؤدية إليها على ما يظهر من المواقيت المكانية المحيطة بجوانبها جميعا.

ثالثا: متابعة الإعمار.. وهو الأمر الذي نوه به الله تعالى في كتابه فيما سماه بعمارة المسجد، وهو الذي تظهر تجلياته في التوسعات المختلفة المتعاقبة للبيت الحرام، والرعاية المستمرة بعمارته التي طالت كل المناحي الإنشائية والتأثيثية له.

رابعا: صناعة التيسير، وفي هذه السبيل يتجلى تاريخ مكة المكرمة في ما حل بالأرض من تيسير تشريعي/ قانوني خفف من الإصر والأغلال، التي كانت تكبل رقبة الإنسان في ظل قوانين وتشريعات سابقة، فكانت مكة المكرمة منبع النور الذي افتتح صفحة جديدة في كتاب التيسير على الإنسانية.

خامسا: طريق الإعجاز، والمتأمل لوصف مكة المكرمة ولا سيما جغرافياً، يلمح واحداً من أوجه الإعجاز العلمي فيما يتعلق بوسطيتها للعالم، ويوصفها مركز القلب من الكرة الأرضية، ولعله بعض المفهوم من قوله تعالى لتتذرن أم القرى ومن حولها [سورة الأنعام ٩٢/٦] وهو بعض المفهوم من إطلاق (أم القرى) علما عليها كذلك، وهى مع ذلك تعطى الدليل بحساب أنها أعظم بقعة بحسب الإحصاء تهفو إليها النفوس، و تتطلع إلى الرحيل إليها.

سادسا: وعاء المساواة الإنسانية، إن فحص الصورة الجلية للجمع الإنساني متنوع الألوان والأشكال والأعمار والأنواع والأوطان، يعطى الدليل القاطع على إمكان تحقيق المساواة الإنسانية، وعلى إمكان التعايش السلمي الآمن بين البشر جميعا؛ ففى هذه الفترة التى تمتد أشهراً، هى بحساب الأيام تمثل وقتاً طويلاً من العام، ولا سيما فى ظل التوقيت القديم الذى كان يشغل الوصول إليها وقتاً ممتداً يحيا الحجاج فى أجواء آمنة مفروضة بنص المرجعية العليا الحاكمة للمسلمين، وربما استقر وترسخ فى ممارسات حكام مكة المكرمة خلال تاريخها الطويل من الجاهلية إلى اليوم.

سابعاً: تقديم الدليل على خطر الحياة الإنسانية وارتقاء قيمتها، وهو ما يتجلى فى استمرار الاعتراف بالقيمة العالية للحياة الإنسانية عن طريق التذكير المستمر بافتدائه. وإراقة دماء الهدى رمزا لنجاته وافتدائه الذى هو رمز لاتصال حلقات الإعمار.

فى مكة المكرمة يتحقق للإنسانية ما لا يمكن أن يتحقق لها فى أي بقعة فى أرض الله الشاسعة من أمن وأمان ورضا وملائكية، وفي مكة المكرمة يسكن الطهر المصفى على امتداد التاريخ، فمن ذا يؤرخ للطهر؟

* كلية الآداب/ جامعة المنوفية/ مصر.

شخصية مشرقة.. نماذج من الأدب الروسي الساخر

■ هيا صالح*



حظيت الكتابات الساخرة، وما تزال، باهتمام القراء والدارسين على حدٍ سواء، لما تملكه من قدرة على تعرية الواقع، وصولاً إلى فهمه وإدراك حقيقته من طريق الإضحاك. كما يمكن لهذه الكتابات القيام بنور التطهير النفسي من خلال تسليطها الضوء على صيوب الذات والسخرية منها، أو بنور التنفيس بإبرازها صيوب الآخر وتوجيه نقد لاذع لها، مبطن بالسخرية التي تحرض غالباً على الرفض. وهو ما يذكرنا بالمثل السائر «هر البلية ما يضحك».

ويجيء كتاب «شخصية مشرقة» الذي ترجمه د. باسم الزعبي (دار ورد للنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠١٦م) في هذا السياق، إذ يتضمن نماذج قصصية منتقاة من الأدب الروسي الساخر، الذي ازدهر في روسيا منذ منتصف القرن التاسع عشر، وكان السبب وراء هذا الازدهار - كما يوضح الزعبي في مقدمة الكتاب- نظام الحكم القيصري المستبد، والرقابة المشددة على المطبوعات، ومعارية حرية الفكر والتعبير، فقد لجأ الكتاب على إثر ذلك إلى اتباع أسلوب الكتابة الساخرة، التي تقوم على التورية

من جهة، وتُلاقي القبول من قِبات القراء المختلفة، من جهة أخرى.

ويعدّ غوغول - كما يؤكد الزعبي - مؤسس الأدب الساخر في روسيا، فهو صاحب أشهر رواية في هذا المجال «الأرواح العتيقة»، التي تصور شخصيات إقطاعية تتميز بالبخل والجشع. وله أيضاً مسرحية «المفتش العام» التي نالت شهرة عالمية، ومن قصصه الساخرة «المعطف والأنف».

يشتمل «شخصية مشرقة» على نماذج قصصية لخمسة كتاب هم: أنطون

في العيينين الرماديتين، أو في حبات النمش الكبيرة على الوجه، أو في ثلث الشعر المصنوعة من ورق الجرائد، أحبها لبعض الصفات التي تميز ثقافتها العالية» [ص ١٢]. ويتحول إعجاب الراوي بالمرأة إلى حب يتطور تدريجياً؛ حيث يرسل لها بطاقة بريدية، ثم يتجراً على زيارتها في المنزل،



ويكرر زيارته رغم العقاب الذي يلاقيه من زوجها. كما يحاول الكاتب، عن طريق وصف مبسّر للأحداث تكثّر فيه الأسطر الفارغة، دفع المتلقي إلى حالة من الترقب والتركيز واللهات لمرفقة ما سيحدث.

ويقرر الراوي في الحادي عشر من أيلول (يركز الكاتب على ذكر التاريخ بتفصيل، إمعاناً في السخرية)، مباحثة المرأة في بيتها، ومعرفة سبب حزنها وكفائها بعد أن طالعت الجريدة صباح ذلك اليوم، لتأتي المرافقة المفجعة والمضحكة في أن، حيث يفتضح السبب الحقيقي، وراء انكباب المرأة على قراءة الجريدة، ويخيب ظن الجار العاشق: «كيف لا أبكي؟ احكم بنفسك؛ اليوم علينا دفع أجرة الشقة، وزوجي البليد قدم للجريدة ستين سطرًا فقط هل يمكننا العيش هكذا؟ لقد كتب بالأمس بما يعادل ١١ رويلاً و٤٠ كوبيكاً، أما اليوم فتألم أكد أقرأ ما يعادل ثلاثة رويلات» [ص ١٨].

وفي قصة «الكاتب المسرحي» يفضح الموقف الساخر ادعاءات كاتب مسرحي يوهّم الطبيب بأنه على قدر كبير من الأهمية، ليكتشف

تشخوف، تيفي، ساتيكوف - شينرين، ألكسندر كويرين، وأركادي أفيرتشينكو. وقد مهّد المترجم لكل مجموعة من القصص بتعريف بكتابتها، وأهم إصداراته، وأبرز السمات الفنية والموضوعية في تجربته.

ونظراً لتفرد سمات كل تجربة من هذه التجارب، لا بد من التوقف عند كل واحدة

منها، بغية تقديم تصور واضح عن التجارب القصصية الروسية في مجال الأدب الساخر، على المستويين الفني والموضوعي.

وأول هؤلاء الكتاب هو أنطون تشيخوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤م) الذي نالت كتاباته الساخرة شهرة عالمية، لتتبع نماذج الشخصيات التي تقدمها، والتركيز على المرافقة الصادمة في المواقف، تلك المرافقة التي تكسر أفق توقعات المتلقي، وتزعزع قناعاته الراسخة، ويركز تشيخوف على العالم الداخلي للإنسان، محلاً أبعاده النفسية بأسلوب سلس وقريب من النفس، كما في قصة «شخصية مشرقية» التي جاء السرد فيها بضمير المتكلم، حيث الرجل/ الراوي الذي يراقب المرأة المقيمة في المنزل المقابل لمنزله من خلال النافذة، يقع في حب الصورة التي رسمها لها، خصوصاً وهي تطلع الجريدة كل صباح بنهم، ما يشير إلى أنها مثقفة.

ركز السرد على مدار القصة على صفات المرأة الخارجية بما يخدم التطور الدرامي للأحداث، ويزيد من حدة السخرية منها: «إنني أحب ذلك الرأس، لا لجماله، فلا شيء جميل

شخصيات بعينها، ومن واقع محدد، وثقافة قائمة ورأسخة، بأسلوب يميل إلى الرومانسية مع الحفاظ على الخلفية الطريفة، وهو ما جعل النقاد يعدون قصصها قصص «الحياة اليومية»، وهي صالحة لأن تكون شاهداً على العصر الذي عاشته.

ترسم تيفي عبر قصصها صوراً لأكثر الشخصيات إثارة للضجر والملل، كشخصية «الدكنجي» مثلاً في قصة «زمن الكلاب»: «لو أنكم تطلبون منه بكرة خيوط سوداء، أبسط البكرات السوداء، سيُظهر تعابير وجه متفكر، ويشلق إلى مكان ما في الأعلى، سينهض العملاق رودسكي واضعاً قدماً على رف البضائع، وأخرى على البسطة، وسيدوس على إصبعك» [ص٦٤]. وهي قصة تشير إلى انقلاب موازين الحياة واختلالها في ما يسمى بـ «زمن الكلاب» حيث الجميع يتملقون ليستمروا بالحياة.

وقد زواج السرد في القصة بين ضميرَي المخاطب والمتكلم، حيث المرأة تنفرد بموقفها الرافض لسلوك الجموع التي تدهن حتى الشمس لتُضج الخيار: «الأمر ببساطة أنني لا أريد أن أتملق أمام الكائن الأحمر التافه المعلق فوق رؤوسنا هناك، في الأعلى.. بسبب المنفعة المادية (الخيار)؛ أفيقوا أيها السادة! انظروا إلى أنفسكم! إنه عار! أليس كذلك؟» [ص٦٩].

وتستثمر تيفي مثلاً شعبياً هو «عندما يصفر السلطعون» للسخرية من تأثير الثقافة الشعبية المحكّمة إلى الخرافة على عقول الجيل الجديد الذي يحتكم إلى العلم. وتبدأ القصة حين يسمع الابن «بيتيا» حديثاً يدور بين والديه في ليلة عيد

الطبيب بعد حوار طويل معه أن كل ما يفعله الكاتب المسرحي المتحذلق هو دفع النصوص المرشحة من قبل أصدقائه لأخته، حتى تقوم بترجمتها، فيما يقوم هو باستبدال أسماء روسية بأسماء الشخصيات الأجنبية.

إلى ذلك نجد في قصص تشيخوف المنتقاة في هذا الكتاب، الغباء الذي يفضح المستور، كما في قصة «الجزمة»، والألم الذي يُفقد الإنسان الصبرَ والتركيز، وحسن التصرف، كما في قصة «وجع الأسنان»، والمتعة المادية التي تذهب السعادة الروحية في «رغم أن اللقاء تحقق، إلا أن..».

ويؤدي الروتين والعزلة القاتلة التي يعاني منها الراوي بضمير المتكلم، الذي يعمل في محطة نائية، يقطن وعائلته بالقرب منها، في قصة «شمبانيا»، إلى البحث عن أي تغيير يكسر وقع الرتابة والملل، ليجد ضالته في الخالة «نتاليا» التي تأتي لزيارة العائلة: «جلست خلف الطاولة امرأة فتية بعينين سوداوين واسعتين. وقد بدت أشياء المنزل أكثر شباباً وفرحاً بحضور ذلك الكائن الجديد الشاب، بعطره العجيب، الكائن الجميل الفاجر» [ص٥٢]. ويتأثير حضور الخالة اللعوب والشمبانيا، يفقد الراوي السيطرة، ليكون ما لا تحمد عقباه: «كل شيء انقلب رأساً على عقب وطار إلى الشيطان. أتذكر فقط إعصاراً شديداً طوقتي مثل ريشة طائر صغير، حوم طويلاً وكس عن وجه الأرض زوجتي و(الخالة) وقوتي، وألقى بي خارج المحطة السهبية إلى هذا الشارع المعتم، كما ترون» [ص٥٣].

أما الكاتبة ناديجدا الكسندروفنا لوخفيتسكايا الملقبة بـ «تيفي»، فهي تسخر في كتاباتها من

الميلاد: «قالت الأم، غامزة من جانب الأب:

كنت أظن والدك سيرسل لنا شيئاً ما للعيد! أوه! ربما يحدث ذلك (عندما يصفر السلطعون)» [ص ٢٧١].

فيسيطر على «بيتيا» حلم يكرس له حياته وحياة أحفاده من بعده، إذ يظن أنه إذا ما استطاع تحقيق المستحيل، بجعل السلطعون يصفر باستخدام طرق علمية لتغيير طبيعة هذا الحيوان المائي، فستحقق السعادة للبشرية، وستحقق أمنية إنسانية حقيقة مع كل صفة يطلقها السلطعون.

وتبلغ السخرية حد الفانتازيا حين يتحقق لبيتيا ما سعى إليه، بأن يتمكن أحد أحفاده من جعل السلطعون يصفر، حيث تبدأ الأمنيات الإنسانية بالتحقق، وجميعها كما تصورها القاصة أمنيات مجنونة لا خير للناس فيها؛ الضابط الذي ينتفخ كالبالون، ثم ينفجر بسبب أمنية تمنّاها أحد عساكره؛ العجوز طويلة القامة التي تبتلعها الأرض فجأة... «واتضح أن جميع الأمنيات الأخرى الخيرة - هذا إذا كانت مثل تلك الأمنيات موجودة - ذابلة جداً، وباردة، لا يستطيع السلطعون الصغير من أجلها» [ص ٢٧٨].

أما المجموعة الثالثة في الكتاب فهي قصص مختارة للكاتب سالتيكوف المقلب بـ «شيدرين» (١٨٢٨ - ١٨٨٩م)، والذي تتلمذ على يد الناقد والمفكر الروسي بيلينسكي، وعلى يد الاشتراكيين الطبوايين الفرنسيين فورييه وسان سيمون.

ويستند شيدرين في أعماله إلى التراث

الأدبي الشعبي، وتقوم قصصه على الحكاية. ونظراً لكونه أبرز كتاب الحركة الديمقراطية. فقد سيطرت الموضوعات السياسية على عوالم قصصه وحكاياته التي تتول غالباً من هذا المنحى.

ففي قصة «المارد الجبار» مثلاً، يصبح المارد رمزاً للبطل المنتظر الذي يدحر الأعداء، ويخلص الناس من شرورهم، البطل الذي يركن إلى وجوده الناس لتحريرهم، فيما لا يقومون هم أنفسهم بفعل حقيقي وذاتي، يواجهون به الخطر المحدق بهم. ولا يدركون هذه الحقيقة إلا عندما يخذلهم المارد الجبار، ويخيب آمالهم بضعفه في اللحظات الحاسمة: «كان الأعداء قساة لا يرحمون. قطعوا، وحرقوا كل شيء في طريقهم، منتقمين بذلك من الخوف المضحك الذي أنزله المارد في نفوسهم قروناً عديدة. اضطرب الناس وهم يملكون بلحظات لا توصف بقسوتها. اندفعوا لملاقاة الأعداء، نظروا، لا شيء لديهم يلاقونهم به.

وتذكروا في ذلك الموقف المارد الجبار. وراحوا ينشدون بصوت واحد: (أغثنا، أيها المارد الجبار، أغثنا). عندها حدثت المعجزة: لم يحرك المارد ساكناً» [ص ٢١٠٢].

ويأتي السرد في القصص في إطار تقليدي يُستهل بافتتاحية متوارثة كما في قصة «العين اليقظة»: «عاش في قديم الزمان...» وهي قصة تشير إلى فساد السلطة. وقد استخدم فيها الكاتب أسلوب التلاعب اللفظي، حيث لكل مفردة دلالتين؛ ظاهرة، وباطنة مخفية.

أما الكاتب ألكسندر كوبرين (١٨٧٠ -

عاريات يسبحن في النهر.

وتتصاعد وتيرة السخرية بتصاعد الأحداث. إذ يبدأ المتهم بوصف أجساد النسوة للقاضي الذي يعفيه من السجن أو دفع الغرامة، متأثراً بكلام المتهم، ومنفعلاً به: «استدار فويباغين وسار باتجاه المخرج. أوقفه القاضي فجأة. سأله وهو يدون شيئاً ما:

سؤال آخر، أين يقع ذاك... المكان؟

على مسافة فرسخين من شاليهات سوتوغين، قرب الحرش. عليك عبور الجسر. سيدي القاضي، ثم تمر من أمام الشجرة الميتة التي تبدأ من عندها طريق ترابية تتجه نحو الشاطئ، وهناك على الشاطئ توجد شجيرات طويلة مريجة..

قال القاضي بعصبية:

لماذا مريجة؟ ماذا تقصد بمريجة؟

غمز فويباغين القاضي بطرف عينه، وانحنى بكل احترام، ثم اختفى متهادياً بمشيته» [ص ١٤٢].

كما يسخر في قصة «الشاعر» من شاعر دعيّ ثقيل الظل لا يمتلك أي ملكة شعرية. وله القدرة على قلب حياة الآخرين رأساً على عقب وتغيصها. أما في «قالوش السيد دوبلس» فيسخر من الكتابات المستهلكة. فيما تتحدث قصتنا «ذات مساء» و«عيد الفصح لدى عائلة كينديكوف» عن شقاوة الأطفال، وأساليبهم الجميلة في التعبير عما في خاطرهم.

١٩٣٨م) الذي عاش منذ العام ١٩١٧م في المهجر، وله سلسلة مقالات أدبية بعنوان «أوراق متزمت»، وكُتبت سيرته على شكل رواية بعنوان «طالب الكلية العسكرية»، فقد تميزت قصصه المختارة بنقد الرأسمالية في روسيا، والاستغلال البشع للإنسان، والسخرية من مدعي الموهبة والمتحذلقين.

إذ يسخر في قصة «الرسام» من ادعاءات الرسام انقادم من مدينة كييف، والذي لا يعترف بالاعظماء من الرسامين ويوجه النقد اللاذع لهم؛ فيما هو أبعد ما يكون عن الفن؛ يرسل الفنان الكييفي إلى المعرض مناظر طبيعية وحسب، مناظر مضحكة للغاية، إذ نجد في مقدمة اللوحة أزهار أقحوان تتأرجح، وصحن شاي كبيراً، وخلف الأقحوان يشاهد بشكل غير مباشر نهر الدنيبر بمقياس مجهرى، ومنظر لقارب بخاري» [ص ١٢٥].

وتتضح السخرية من الواقع الاشتراكي البورجوازي في قصص الكاتب أركادي أفيرتشينكو (١٨٨١ - ١٩٢٥م) الذي عارض الحكم السوفياتي، وهاجر من روسيا بعد الثورة البولشفية عام ١٩١٧م. فهو في قصة «جريمتا السيد فويباغين» يسخر من القضاء. وهي قصة تقوم على الحوار المسرحي، إذ يتهم السيد فويباغين بأنه تلصص من وراء الأجمة، على ثلاث نساء كن يسبحن في النهر. ويبدأ فويباغين بالدفاع عن نفسه، موضحاً أنه لم يكن ينوي النظر إليهن لولا شعوره بالتعب والإرهاق والملل الذي لم يتبدد إلا بمنظرهن

* كاتبة من الأردن.

استطلاع تشكيلي

■ إنجاز عبد الله المتقي *

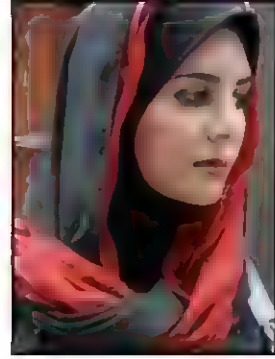
كيف تبني لوحتك...؟

سؤال.. سعيانا من خلال طرحه على نخبة من الفنانين التشكيليين، الاقتراب من طقوس واستراتيجية بناء اللوحة التشكيلية، وتقريب هذه اللحظات من عين المتلقي الخارجية والداخلية.

الفنانة المصرية «إيثار» المقيمة في المملكة المتحدة:

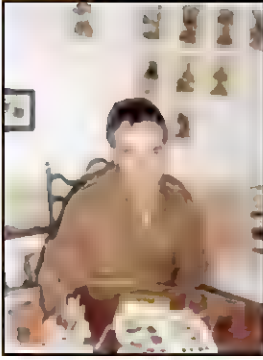
- البناء الذهني أولاً

«أنا أبني اللوحة في ذهني أولاً حتى تكتمل تماماً من حيث الموضوع والألوان، ثم أبدأ التنفيذ بعد ذلك، أقوم بتحضير اللوحة أولاً ثم البدء بالخلفية إن كانت اللوحة خطية، أو بموضوع اللوحة مباشرة ثم الخلفية فيما بعد، إن كانت اللوحة تصويرية».

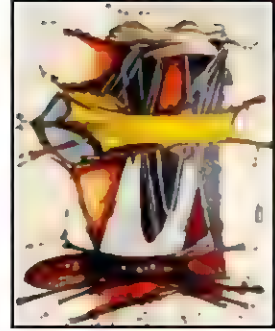


الفنان المغربي عبد العزيز العباسي

- قلم الرصاص كبناء أولي

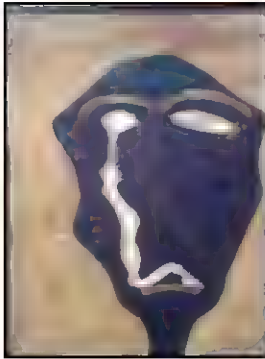


«تولد اللوحة عندي بولادة الفكرة، والفكرة أتصيدها وأضعها في كراسة الكروكيه croquis، التي تصحيني في «زوادتي»، وعند الانجاز، أخطط الرسم بقلم الرصاص كبناء أولي. أما أثناء العمل فتتشكل ملامح اللوحة وتأخذ شكلها النهائي المهم والمميز لأعمالي بتلك الإضافات، وتلك العناصر الغرافيكية التي تغني تلك اللمسات العفوية، التي تكون أساساً وليدة اللحظة بكل طاقتها وقابليتها وطواعيتها.



الفنان المغربي سليمان الإدريسي

- يبدأ البناء داخليا



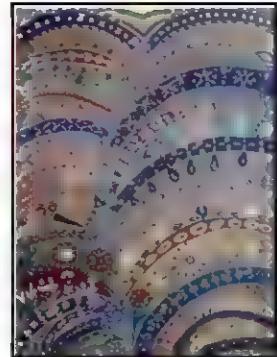
«قد تبدأ فكرة ما في التشكل إلى أن تتضح داخل إحساسك، وفي ذهنك، فتجد نفسك ترسم وتلون وتخطط.. محاولة منك لتحويلها إلى لوحة، ومن ثم إخراجها إلى الوجود، وكأنك أثناء الإنجاز، وفي غفلة منك، أو في لحظة ما، ستصبح تابعا لهذه اللوحة؛ فتستسلم لتحولاتها وتغييراتها، تجعلك تؤمن أن للوحة رأياً آخر أحياناً، قد يكون القلق، أو السرور، أو الفراغ، أو التأمل، أو النشوة، أو حتى الخوف.. ما يجعلك تحس بالحاجة الماسة إلى الإبداع. فطريقة بناء اللوحة بالنسبة لي ليست على نمط واحد، إنني أحاول أن أستسلم لرغباتي، وإن لا أسيطر على نفسي؛ أن أكون السيد، وأن أكون المطيع داخل المرسم.

الفنان التشكيلي المغربي محمد تهديني

- الفكرة الواضحة ثم الشعور بها

«أكاد أجزم حين أرسم لوحة ما أنني لا أتدخل في حيثياتها، ولا في شكلها، ولا حتى في ملامحها. ولنتمكن من إدراك كيفية بناء أو إبداع لوحة تشكيلية، لا بد أن أتطرق إلى المراحل البارزة والمهمة التي تمر منها عملية ولادة اللوحة الفنية.

تكون لدي فكرة واضحة، والشعور بها، كل ذلك دون تحديد موعد



مسبق وثابت لمباشرة التعامل مع الموضوع، فأنا لا أختار الألوان؛ فهي رهينة في صلب الموضوع المطروح للمعالجة ولبه. فالفنان الحقيقي لا يقوم إلا باتباع أوامر الألوان وطاعتها إلى أقصى حد ممكن، بل أصبح مجرد مطيع منفذ لتعليمات الفرشاة، وعازفٍ لسيمفونية الألوان الغنية بالجمل الفنية الراقية».

الفنانة التشكيلية المغربية سعدية بيرو

- البناء ارتباط بالتجربة التشكيلية

ترتبط هيكله العمل التشكيلي وبنائه بالنسبة لي ارتباطا وثيقا بتجربتي التشكيلية والإنسانية. والتي ترتبط بدورها بظروفي الثقافية والروحية والاجتماعية، ويمدى قدرتي على التخيل والحدس. ثم بالمهارات التعبيرية والتقنية، التي ورثتها أو اكتسبتها بالبحث والتحصيل.

ومن هذا المنظور، أعتبر أن اللوحة التشكيلية فضاء حامل لبصمات وملامح زمانية ومكانية. تتولد من علاقة دياكتيكية بين الشحنة الإبداعية، و مادة العمل، وموضوعه، وفكرته، والوسائط المستعملة في تهيئته. وذلك بتشغيل خصوصيات ذاتية ونفسية، ثم إمكانيات واستعدادات فطرية ومكتسبة، وتوظيف ثقافة (المهنية) والمهارات التقنية.

ولتوطيد تلك العلاقة الدياكتيكية التي تكتسي مع اكتساب التجربة نوعا من التلقائية، يأتي الهم في تعميق الرؤى الجمالية التي تتطور بدورها من خلال التجربة العملية والحسية لكل عمل. بحيث يصبح الفعل التشكيلي هو محور اللوحة بالذات.

في هذه المرحلة من العملية التشكيلية، أحاول بلورة (دراما) بصرية، من خلال توليف تشكيلي لتواجدي الشخصي والإنساني، محاولة ترجمة الحس الذي يملكني، والطاقة الفكرية التي تستحوذني أو تستفزني، لإعطاء مساهمة، ثقافية للعمل الفني، مساهمة من شأنها أن تحمل صدى ذلك الحس. وتلك الطاقة الفكرية للآخرين، في الوقت الذي تخولني حالة استثنائية بامتياز، في علاقة عميقة حميمة مع الذات.



الفنان التشكيلي الليبي عادل فورتية

- لا مجال للترتيب المنطقي



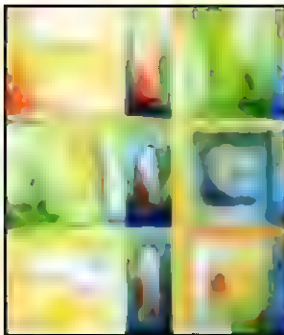
لا يدخل الفعل ضمن حيز المحدودية المطلقة أي بالمعنى الذي يجيز إنتاج لوحة تشكيلية، أي أن ذلك الإنتاج لا يصبح خاضعا لترتيب منطقي في التواصل. ربما ذلك الفعل أيضا لا يرتفع الى معطيات الواقع المعاش والمرئي؛ فعالم الفن مختلف تماما عن ما نألفه في حياتنا وديمومتنا. الفن تطلع وخلق متجدد لمعطيات اللاوعي، من حيث عدم خضوعه للتكرارية المقصودة أو الظاهرية المباشرة، وربما تأتي الفكرة كبداية لصياغة غير معلنة، واسترسال لا معني بما يمكن تسميته بالحادث الآني، ولربما بمجرد بدئها وإستيضاحها لبرهة، ومن ثم تختفي وتزول وتسقط في مناهة الإرتداد والرجوع، أي (الظاهر والمخفي)، ولربما بمجرد إحلال

الخطوط على السطح، وامتزاجها بالألوان، تتداخل تلك الخطوط وتتشب بمزاوجتها لإحدى الألوان المنفتحة على الشكل الدال، فنكاد نرى الفكرة والفكرة المغايرة، قد أصبحتا شيئا واحدا، أي أن السلب والإيجاب قد يكونا في لا متناهية ذلك الفعل التشكيلي، ولربما يتحرك فينا اللاوعي، فتبدأ حالة التداعي الحر كعينة قادرة على أن تسكن زوايا الموضوع. بالنسبة لي.. يتم إنجاز الفعل التشكيلي من خلال لامركزية في الرؤيا ولا موضوعية في التعاطي، اللوحة بناء استعادي لكل ما يصلنا بعالمنا الداخلي كهنا القديم الذي يحونا ويستمرىء من ذاته لإبقائنا في حالة تيقظ دائم. اللوحة تجهيز عبثي يبقي مستويات التناقض على التماهي عبر التحرك والتزواج. اللوحة خاصرة في كل ثقافة رجعية وأفكار سكولاستيكية (مدرسية تقليدية). اللوحة إجتهد ديناميكي يعبر بقوة ليمحي كل التصورات البالية. هكذا تبدأ اللوحة عندي، والفن ابتداء...

الفنان التشكيلي السعودي أحمد البار

- البناء يعني البحث عن الجديد

الذي يحرك حس الفنان حبه وإخلاصه وتقانية في عمله، ويحثه دوماً عن الجديد، والفنان بطبعه يمر في حياة الفنية بعوامل تساعد على الأبد.. إن كانت تلك العوامل معاناة في الحياة أو سعادة، أو شغفه وجنونه بألوانه وأدواته وأعماله..



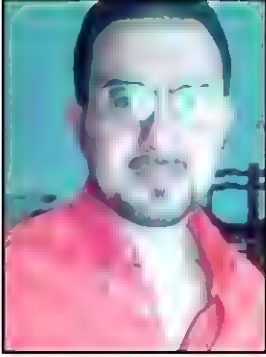
ولا شك أن حضوري لبعض المعارض التشكيلية، وإطلاعي على بعض أعمال الفنانين المتميزين ولا أستطيع حصرهم

، يزيدني شغفا وولها وإبداعا. ولا بد أن يكون للفنان هدف معين حتى يوصل فكرته لمتذوقيه. أما بالنسبة لألواني.. فأنا أعشقها وأتذوقها لكي أسقيها في أعمالي ولوحاتي التشكيلية.



الفنان التشكيلي الليبي عدنان بشير معيتيق

- البناء هو استراق لما يعتمل بالداخل



أبني لوحتي وأنا أتتبع وأسترق السمع بشكل دقيق، لكل ما يحدث في الداخل من إشارات، لترجمتها بألوانها الفضلى، وغالبا ما تكون رمادا لاحتراق هذا الداخل المعرفي العميق. وأنا أشيد لوحتي، تتقاطع بهذا الداخل الكثير من الأنفاس، أنفاس الشعور بأني أحمل هذا العالم وأشعر به، وأنفاس الماضي السحيق، إنها فسيفساء تتشكل من الفن العربي والإسلامي، والفن الغربي.

اللوحة عالم سحري ومدهش بمفرداتها المنبعثة من هذا الداخل، بأمانه وأفراحه وأحزانه ونكساته، وهي أيضا مجموعة من العلاقات المتداخلة والمتربطة، التي تعتمد خبرة ما مسروقة في لحظات التأمل الإنساني العميق، تتسرب إلى المتلقي بكل يسر، حاملة معها الكم الهائل من الشحنات والأحاسيس البشرية الجميلة.

وكل هذه العلاقات ليست سوى محاولة لفهم تفاصيل الحياة ودقائقها، فالبناء رحلة نحو الروح

داخل النفس البشرية

المكتظة بأحاسيس

البشر وشجونهم، تلك

الأحاسيس الناتجة

من الواقع اليومي

المعاش، وهو أيضا

«تمارين على الصمت»

كما يقول الشاعر

الفرنسي روجيه

مونييه، الصمت هو

الأصل وليس الكلام.

بالصمت والمشاهدة

البصرية يمكن سماع

ما لا تدركه الأذن.

ويمكن قول ما لا

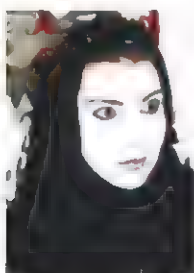
يستطيع اللسان قوله.



سعدية مفرح في شهادة شعرية عن تجربتها:

■ تساءلت: لماذا لا أدوي علل الروح

■ بهذا الشيء الذي يسمونه الشعر



قدمت الشاعرة سعدية مفرح ورقة عن تجربتها الشعرية، وذلك في ندوة مجلة العربي، التي اختتمت أعمالها مؤخراً في الكويت، وأدار الجلسة الناقد دجابر صنفون وشارك فيها د.صلاح فضل، والشاعر محمد علي قيس الدين، والشاعر صلاح نبشة. وسلطت الشاعرة من خلال ورقاتها الضوء على مشوارها الشعري بلغة جديدة، مزجت فيها بين واقعية الحدث والمنحى الشعري، الذي جاء منسجماً مع طبيعة الموضوع بلغته التعبيرية.

وقالت الشاعرة مفرح في بداية ورقتها: **وهو الشعر..**

وحده القلار على تفسيرها بشكل لا يؤذي أحداً.. فلا يصرح شجرة ولا يستغزى بحراً.. ولا يستغيث سماء، ومن ثم لا يؤذي تلك الجغرافيا الذاهلة باتجاه تحققنا في مبتدأ ومنتهى مسيجة بالطفولة التي يحلو لنا- كلما اغرورقت عيوننا بالدموع المبهمة- أن نسميها الوطن.

وتابعت: أما أنا فما زلت أراوح بين الذاكرة والقلب، وفي محيط تلك الأيام التي اختفت توارixها، وانمحت في خضم الزمن الجديد، رغم أنها الماضي والأيام التي ما زالت تقترح توارixها المستمرة

تفتح الذاكرة على ذاكرتها الأولى، على وجودها الأول، فتكتشف كم هي حقون رياح الظنون وهي تهب باتجاه ماضٍ لا يريد أن يختفي.. ربما لأنه لم يعد كلنا حقيقياً، وربما لأن غيره لم يستطع أن يحتل تلك المساحة الغامضة المفروشة بتلك الظنون وتدا عياتها المتواترة، وربما لأنه من القسوة ما يجعله يؤثث لوجوده تاريخاً جديداً كل لحظة جديدة.. ربما.

لكنه القلب..

وحده القادر على أن يحل محل الذاكرة دون أن يلغيها..



بحجة أنها الحاضر...

وأضافت: لا أدعي أنني كنت أعرف تلك الوظيفة الجميلة التي يقترحها المجنون للشعر، عندما قررت أن أكون شاعرة رغم أنني لم أكن أتجاوز الثانية عشرة من عمري، طفلة صغيرة وحيدة تعيش في أسرة ذكورية بامتياز؟

ولماذا لا أدوي عل الروح بهذا الشيء الذي يسمونه الشعر وكأنهم يشيرون للحياة في واحد من أجمل أسمائها؟

لكن.. من أين يجيء الشعر، وكيف؟

ثم تساءلت الشاعرة سعيدة مفرح في وقتها: كيف يتوصل هذا الحزون -تقصده به الشعر- الأليف إلى مداخلنا السرية ليقيم فيها إلى أبد العالقة به؟ ما الذي يجعلنا نتربص بلفه حالمين بهتك الأسرار الموحية بها والراصدة لها والداعية إليها؟ من أين يجيء الشعر إن لم يختزل في شهقاته السرية، بعضاً من شهقاتنا الأولى وخطواتنا الأولى ورغباتنا الأولى؟ كيف له أن يصل إلينا ونصل إليه إن لم تدل عليه تلك الأصابع السحرية بوصله للمزيد من الحياة وللمزيد من الموت؟ كيف يمكن عبور البرزخ المؤدي إلى جنة الشعر إن لم نكف بنزله على هامش من ألق وقلق وخيارات وبيانات ومواهب وانحسارات واندعاشات لها لذة الألم وألم اللذة وأشياء أخرى لا تسمى؟ كيف للشعراء أن يقيموا علاقاتهم السرية مع القصيدة من دون بثر أولى، يمكنهم أن يمتحوا منها ارتواءاتهم غير المتوقعة واندعاشاتهم غير الأكيدة وقوقاً طلياً على حافة البثر القديمة؟ كيف للبثر القديمة أن تتدثي

فينفرض عليها أن تتدثي لنفسها عن دور ذكوري يتلأم مع الصورة العامة المرسومة بدقة ووعي وتصميم لهذه الأسرة الصغيرة؛ ومع الصورة الخاصة المرسومة لها بقسوة مذهلة والمفروضة عليها، في ملابسها، وقصة شعرها، وألعابها - إن وجدت - وفي قراءاتها المبكرة، وفي صداقاتها الطفولية الممنومة إلا قليلاً، وفي المساحة الجغرافية التي ينبغي أن تتحرك في حدودها، حيث غرفة واحدة بنافذة وحيدة هي كل تلك الجغرافيا، لكن للطفولة مباحها السحرية رغم كل شيء، ولم يكن لمباحي المبكرة غنان إلا القراءة، قراءة كل شيء.. كل ما تقع عليه عيناى المندهبشتان من قسوة العالم ووحشته، ويرودة شوارعه الترابية التي تؤذي دائماً وسريعا إلى جنة بيتنا الصغير؛ أقرأ.. وأقرأ.. وأقرأ.. فيقودني سحر القراءة إلى سحر النص الديني (القرآن الكريم)، ويدوره يقودني إلى خير ما يمكن أن أقرأ في حقائق القراءة المفتوحة حيث أشجار الشعر هي الدهشة المتناسلة من بعضها البعض..

فلماذا لا أكون شاعرة إذأ؟ لماذا لا أحقق للأخريين دهشة إضافية فيما بدا لي سهلاً وأنيقاً وغير مكلف في الوقت ذاته؟

حتى وإن تم ذلك في مجتمع ذكوري قلمع وراقص ومحارب لجميية المرأة، ما دامت قد استطاعت عبور البرزخ السري الدقيق المؤدي إلى جنة الشعر وناره.

وعن الشكل الفني الذي بدأت به مشوارها في كتابة نمط القصيدة تقول الشاعرة سعدية مفرح:

بدأتها عمودية، تنلوش القصيدة العامة بسمتها النبطي التقليدي تحديدا قبل أن تبتكر حدائقها الخاصة، في أشكال شعبية لم أهيئها للنشر أبدا، وظلت صورا متداولة بين الأصدقاء على بعض منابر القول في أمسيات شعرية جلتها بين أروقة الجامعة.

وأضافت: لم أكد أنوي تركيب مجموعتي الشعرية الأولى حتى وجدتها كلها في إطار تفعيلي يستفيد من كل المحيط التفعيلي بشكل شائك وأحيانا مشوه، ولكنه الشكل الذي ترسخ في كتابين آخرين ربما قبل أن يتلاشى أو يغيب، فأجد في قصيدة النثر اختياري وقراري ولحظتي الشعرية الأكثر رهافة، وبها أعيد اكتشاف طاقتي على القول الشعري، ومن خلال نماهي نصي مع نماذجها الأكثر عفوية أقترّب من قاع القصيدة وأنا أطلع إلى قمة مستحيلة.. وعلى الرغم من أن قصيدتي الأخيرة تفعيلية ترعجني بموسيقاها الصاخبة، إلا أنها ما زالت تجري على هامش من ذهول النثر الجميل..



بمياها الجديدة؟ كيف للمياه أن تميل خيوطاً ممتدة ما بين الشك واليقين مجلّة بالمفاجأة ومكللة بنار الجماهير الصاخبة؟ كيف لشاعر أن يقول شعرا جميلا؟ كيف لقصيدة أن تجيء هكذا.. بقلق.. بفرح.. بوجع.. بعنف.. باطمئنان؟ كيف لها أن تعلن موتها النهائي بتحقيقها النهائي في قصيدة حية قلادة عبر موتها، حيث تموت الأشياء بالسكون، على متابعة الحياة، حيث يبقى الشعر عندما يموت الشاعر؟

وتجيب: نعود للسؤال الأول لإدأ: من أين وكيف يجيء الشعر؟ وتتابع: لأنني فشلت دائما في الإجابة على هذا السؤال الذي عذبتني سهولته المزاوغة، بقدر ما أهانت صعوبته المزاوغة أيضا قدرتي، التي كنت أتوهمها على معرفة ذاتي بشكل معقول إلى حد ما؛ فقد استبدلت هذا الفشل بذلك الخوف، وصارت الأمور أقل إحباطا؛ فالشعر الذي اخترت أن أعطاه قراءة وتلقيا وإنتاجا نصيا، نجح تماما في تخليصي من عقدي الشخصية التي كنت أتوقع أن اخفي تحت لفائفها القديمة.

وقالت: لأن الشعر بخاصيته الاستفزازية يضيف للمرأة بخاصيتها الاستفزازية بدورها في مجتمع يفص بذكوريته خواص استفزازية إضافية؛ فإنه يقدم لها من حيث لا تدري أحيانا أول أدوات أو شروط الجودة والأصالة لممارسة الإبداع الشعري أو أي إبداع، فالمرأة التي تختار الشعر رهانا لحياتها يفترض أنها منذ البدء تعرف صعوبة الاختيار ولذلك، وتصير بالتالي مستعدة لإنجاز تجربتها الشعرية الحرة

النظام المصرفي الإسلامي الصحيح يقف سدا منيعا في وجه الأزمات المالية العالمية

■ د. نضال محمود الرمحي*

د. حسين سمحان**

إن أكثر المتفائلين بفكرة المصارف الإسلامية لم يكن يتوقع هذا النجاح الذي حققته هذه الفكرة في العقد الأخير، بل ولم يكن يتوقع رواج هذه الفكرة والتشجيع عليها من قبل أكبر المؤسسات الاقتصادية العالمية، أو من قبل علماء الاقتصاد الغربيين عام ٢٠٠٨ م، أو بالتحديد في النصف الثاني من العام نفسه، وهو النصف الذي شهد ما يسمى بالأزمة المالية العالمية، التي كان لها الأثر السلبي الكبير على الاقتصاد العالمي وما زال تأثيرها ممتدا حتى الآن، بل ويتوقع استمرار آثارها حتى نهاية عام ٢٠٠٩ م. فما هي الأبعاد الرئيسة لهذه الأزمة؟ وكيف نتج عنها هذا الاهتمام الكبير بأنظمة التمويل الإسلامي؟ وكيف شهد الغرب الذي يمثل معقل الرأسمالية بنجاعة النظام المصرفي الإسلامي في الحد من الأزمات المالية العالمية في المستقبل؟

أرى أن نبداً مع القاريء الكريم في التمويل والاستثمار المنضبطة بضوابط المصارف الإسلامية في العمل « الشريعة الإسلامية ».

الأبعاد الرئيسة للأزمة المالية العالمية

يمكن تلخيص أهم أسباب الأزمة المالية العالمية بالمحاور الثلاثة الآتية:

١ معدلات الفائدة (الربا).

٢ بيع الديون.

٣ ضعف الجانب الأخلاقي.

أرى أن نبداً مع القاريء الكريم في بيان الأسباب الثلاثة الرئيسة للأزمة المالية العالمية دون التعرض لها بالتفصيل، لأنها أشبعت كتابة وتمحيصا. ثم سنعرض باختصار هذه الأسباب في ظل النظام الاقتصادي الإسلامي الذي تتطرق منه المصارف الإسلامية في تنفيذها لعمليات التمويل والاستثمار الإسلامي. بعد ذلك سنعرض آراء وأقوال وأخبار عن علماء اقتصاد، وكتاب، واقتصاديين غربيين معروفين، تتعلق بشكل مباشر أو غير مباشر بالبحث على اتباع أساليب

البنوك ستقوم بتجيير مخاطرها إلى جهات أخرى، هي الجهات التي ستشتري هذه الديون (أنا وبعدي الطوفان) حتى وصل الائتمان العقاري المتدني النوعية والمتوسط إلى تريليون دولار، يضاف إليها الأوراق المالية القائمة عليها ٢ = ٣ تريليون أخرى، وبقي الأمر كذلك حتى بدأت أسعار الفائدة بالارتفاع حتى وصلت إلى ٥,٥% بدلا من ١%.

هذه هي الحقيقة ممارسات مصرفية غير أخلاقية، وعند ارتفاع الفائدة إلى ٥,٥%، قل الطلب على القروض، وتراجعت أسعار العقارات كثيرا بسبب زيادة العرض، ما أدى إلى فشل المدينين في التسديد، فزاد عرض الضمانات للبيع من قبل البنوك، وزاد الأمر سوءاً، وأصبحت الديون التي اشترتها ما تسمى بينوك الاستثمار ديونا رديئة، فظهرت في البداية أزمة سميت أزمة الرهن العقاري، ما لبثت أن أسهمت في حدوث أزمة مالية عالمية. وعندما تجاوز عرض المساكن الطلب عليها بكثير، بدأ التصحيح في الأسعار، وبدأت مستويات الإفلاس بالارتفاع بين المقترضين العقاريين، فانهار السوق القائم على هذه العقارات، ما أدى إلى حاجة المؤسسات المالية إلى تقليل مديونيتها، وزيادة رؤوس أموالها. تبع ذلك تزايد الشك بين البنوك والأطراف المتعاملة معها، بسبب عدم معرفتها للمخاطر التي تتطوي عليها أصول تلك البنوك، فأدى ذلك إلى تجميد سوق ما بين البنوك. وتقلص حجم الإقراض، ونتج عن ذلك خسارات متتالية.

إن ما يسمى بعمليات المشتقات والتوريق والإيداع المالي في هذا المجال، أدى إلى التوسع في إنتاج أدوات مالية معقدة، مثل الأوراق المالية القابلة للتداول، والناشئة عن

فمن المعروف أن هناك ضوابط ومعايير يفترض أن تلتزم بها المصارف عند منح القروض أو عند الاستثمار، وهذه المعايير تتعلق بالعمل أو الزبون، مثل سمعته الأدبية وقدراته الإدارية وتاريخ تعامله.. الخ. وبعض هذه المعايير تتعلق بالمشروع، مثل السيولة والريحية والضمان أو المخاطرة، وبعضها الآخر يتعلق بالمصرف نفسه، مثل سيولته والمتطلبات القانونية والظروف السياسية والاقتصادية.

وقد بدأت الأزمة العالمية بخروج الممارسات المصرفية عن المبادئ السليمة التي تعارفت عليها البنوك، فتجاهلت الاستثمارات المصرفية المعاصرة الحصافة الاستثمارية القائمة على المستوى المعقول من المديونية، والمخاطر، كما أن الانفتاح والتحرر وكسر الحدود الجغرافية أشعل حدة المنافسة، وقلص الهوامش الربحية، فلجأت البنوك إلى تضخيم ميزانياتها لأجل تحسين عوائدها الربحية في ظل عجز مؤسسات التدقيق عن إدراك مخاطر ذلك والتنبه له، وفشل مؤسسات التصنيف الائتماني مثل KMV و S & P من الوقوف على مكامن الخطر، ففشلت في إصدار الأحكام السليمة على نوعية الموجودات ومخاطرها.

لقد كانت بداية الأزمة عند انخفاض معدلات الفائدة إلى نحو ١%، فزاد الطلب على القروض، وكان نصيب القروض العقارية منها كبيرا، فارتفعت أسعار العقارات إلى أرقام لم تكن لتصلها دون السيولة التي ضختها البنوك التجارية، فقامت البنوك بزيادة القروض على العقارات القديمة نفسها التي زادت قيمتها، وكان هذا بداية الخروج على الأعراف المصرفية، ولكن هدف مديرو البنوك إلى تحقيق عمولات كبيرة في ضوء عدم تحمل المسؤولية لأن هذه

الطويل، فقد تلخّصت هذه الإجراءات بمعالجة الأسباب الأساسية التي تسببت بالأزمة، وكانت أهم إجراءات التصحيح:

١ تخفيض معدلات الفائدة إلى ما يقارب النصف بالمئة أو أقل.

٢ الحد من عملية بيع الدَّيْن؛ ولو أن هذا لم يتم مباشرة، إلا أن تحويل أهم المؤسسات التي كانت تشتري الديون ولا تتم مراقبتها من قبل السلطات النقدية إلى مؤسسات قابضة وإلغاء ما سمي ببنوك الاستثمار، هي وسيلة للحد من بيع الديون.

٣ العمل على تنمية الجانب الأخلاقي عند المصرفيين الممارسين لإيجاد نوع من الرقابة الذاتية، لأن القوانين الوضعية ورقابة المؤسسات المتخصصة، لن تمنع تماماً حدوث مثل هذه المشاكل في ظل غياب الوازع الأخلاقي.

النظام المصرفي الإسلامي لا يؤدي إلى أزمات مالية

سبحان الله، إن جميع المحاور الرئيسة التي ارتكزت عليها إجراءات معالجة الأزمة المالية موجودة أصلاً في النظام الاقتصادي الإسلامي. وفيما يلي أهم مرتكزات هذا الاقتصاد الذي تتطرق منه المصارف الإسلامية في تنفيذ عملياتها.

يمكن تلخيص أهم الضوابط الشرعية في المعاملات المالية بما يلي:

المال مال الله، وهو نعمة من نعمه العديدة التي خلقها لمنافع الإنسان ومصلحته. الإنسان مستخلف في المال الذي بين يديه، وهو مسؤول عنه أمام الله، لذلك فإن

الرهونات العقارية، وما يسمى (CDS) الذي يضمن المخاطر الائتمانية للرهونات العقارية، إذ بلغ حجم هذا السوق ٥٠ تريليون دولار. حتى أن بعض الاقتصاديين يقول إن الاستثمار المالي وصل إلى ٤٠ ضعف الاستثمار الحقيقي، نتيجة التوسع في إنتاج هذه الأدوات المالية.

بعض الأرقام المتعلقة بالأزمة المالية العالمية

بلغت خسائر النظام المالي العالمي نحو ٨,٢ تريليون دولار وكلف إنقاذه الحكومات ٨ تريليون دولار لغاية الآن.

التوسع في المشتقات إذ كانت عقود Credit Default Swaps في بداية القرن صفراً، أما الآن فقد وصلت إلى ٥٥ تريليون.

التوريق الذي كان محور الأزمة المالية بدأ عام ١٩٧٠م، ووصل إلى ٥٠٠ بليون عام ١٩٩٥م، وإلى ٢٠٥ تريليون عام ٢٠٠٨م.

السلع والمواد الأولية انخفضت بمعدل ٥٠٪، ما أثر على موارد الدول المنتجة لها، مثل البرازيل وروسيا ودول الشرق الأوسط والصين والهند.

تدهور البورصات في مختلف أنحاء العالم وفقدانها لما يقارب ٤٠٪ من قيمتها.

من ينظر في الإجراءات الإصلاحية المتخذة في سبيل الحد من آثار هذه الأزمة المالية، أو لمنع حدوث مثل هذه الأزمة مستقبلاً، يجد أنها حاولت دعم الأنظمة المصرفية خوفاً من انهيارها، وقد انطوت الإصلاحات السريعة على ضمان الودائع الائتمانية وضخ سيولة.. الخ. ولكن الأهم من ذلك هو الإجراءات الرئيسة التي تهدف إلى الحد من هذه الأزمات على المدى

جميع تصرفاته المالية تخضع لرقابة الله سبحانه.

تملك المال ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو وسيلة للتمتع بزيينة الله التي أخرج لعباده والطيبات من الرزق، ووسيلة إلى تحقيق مصالح عامة للجماعة.

منع الإسلام اكتناز المال وتجميده وحبسه عن التداول، لما في ذلك من تعطيل لثماء ثروة المجتمع.

يجب المحافظة على المال وإبعاده عن موطن التنازع والضياع والنسيان، وقد شرع الإسلام قواعد تكفل استقامة المعاملات المالية، وتؤدي إلى ازدهارها، ومن ذلك الكتابة والإشهاد والرهن وغيره من الضمانات، ليحفظ لكل صاحب حق حقه.

حرّم الإسلام كل كسب يثير الأحقاد ويفسد العلاقات، وأمر بالابتعاد عن الغش والخداع واستغلال غفلة الناس وطيبتهم، كما أمر بالعدل في كل تعامل أو تعاقد حتى لا يشيع الفساد في الأرض.

منع الإسلام التعامل بالربا منعاً قاطعاً، لأنه يمنع التداول الصحيح للمال، وهو كسب للمال دون بذل الجهد والعمل، وفيه استغلال لحاجة الناس. كما منع أكل أموال الناس وجهدهم وإنتاجهم بالباطل، لأنه يوقع العداوة والبغضاء بين أفراد المجتمع إضافة إلى مضاره على الاقتصاد بشكل عام.

ليس للمسلم أن ينفق ماله في غير وجوهه المأذون فيها شرعاً، لأن ذلك خروج على حدود الاستخلاف في مال الله تعالى، وتقريب في حق الوكالة عن خالقه.

ليس للمسلم أن يخرج في إنفاقه للمال والاستمتاع بالطيبات عن حد الاعتدال. وذلك بوضعه فيما خلق من أجله دون إفراط ولا تقريط، لأن في التبذير والتقتير تقويتاً لمصالح العباد.

على المسلم أن يتصف بالصدق والأمانة في معاملاته المالية، فلا يأخذ أكثر مما له من حقوق، كما لا ينقص من مستحقات الآخرين وما هو لهم.

أوجب الإسلام حقوقاً على المال، فأمر بتأدية الزكاة لتطهير المال وتزكيته حتى يكون حلالاً طيباً، كما طلب إنفاق المال في وجوه البر، ولا سيما الصدقات والوقف وغيره، ونهى عن المن والأذى والرياء في ذلك.

يمنع الإسلام إعطاء المال لمن لا يحسن التصرف به، لأن مال الجماعة يتأثر بما ينال الفرد من سوء التصرف والاستغلال.

حث الإسلام أن يكون المال عنصر خير وتعاون بين الناس، فشجع على إقراض المال بدون ربا، وعدم المماطلة في الأداء، وعلى إهمال المعسر، كما كفل سداد دين الغارمين من مال الزكاة.

منع الإسلام التعدي على أموال الآخرين. لتحقيق استقرار المجتمع وحماية مصالحه. وقد رتب الشرع على بعض أنواع التعدي عقوبة محددة، واكتفى أحياناً أخرى بإلزام الضمان، أو التعزير بما يراه ولي الأمر.

منع الإسلام أن يكون المال دولة بين الأغنياء لأي سبب كان، وأوجب على الدولة أن تتدخل لضبط توزيع الثروة، وضمان حد الكفاية لكل فرد، بما يحقق الجمع بين المصلحة العامة

ومصالح الأفراد.

فلننظر الى هذه القواعد الاقتصادية ونقارنها بأسباب حدوث الأزمة المالية العالمية، وعندها سنؤكد بأن الخروج على هذه القواعد سيتسبب في مثل هذه الأزمات المالية، ونجد أن بعض إجراءات الإصلاح الاقتصادي التي يحاول الغرب تطبيقها الآن موجود بعضها أصلاً في الاقتصاد الإسلامي الذي حرم الفائدة، ومنع بيع الدين وأوجد نظاماً أخلاقياً يستند إلى الشعور بالرقابة الإلهية التي تجعل الإنسان يعود إلى رشده إذا زاغ عن السبيل.

وشهد شاهد من أهلها

سنختتم بأقوال كبار الاقتصاديين الغربيين واراؤهم في الأزمة المالية العالمية، والحل الاقتصادي الإسلامي لها، ما يؤكد صلاحية الفكر الاقتصادي الإسلامي لكل زمان ومكان، لأنه مستمد من شرع الخالق عز وجل الذي خلق الإنسان ويعلم ما مصلحته، فأينما يوجد الشرع توجد مصلحة العباد:

قال «رولان لاسكين» رئيس تحرير صحيفة «لوجورنال دفينانس» الفرنسية: لقد آن الأوان لأن يعتمد «وول ستريت» يقصد سوق المال على الشريعة الإسلامية في المجال المالي والاقتصادي، لوضع حد لهذه الأزمة التي تهز أسواق العالم من جراء التلاعب بقواعد التعامل، والإفراط في المضاربات الوهمية غير المشروعة.

ويقول «بوفيس فانسون» رئيس تحرير مجلة «تشالينجر»: لا بد أن نقرأ القرآن، ونتتبع آياته، للخروج من هذه الأزمة المالية، ولتطبيق ما

به من أحكام تخص مبادئ الإسلام في الاقتصاد، لأنه لو حاول القائمون على بنوكنا احترام ما ورد في القرآن من تعاليم وأحكام، وطبقوها، لما كان قد حل بنا ما حل من كوارث وأزمات، ولما وصل بنا الحال إلى هذا الوضع المزري، لأن النقود لا تلد النقود.. (سبحان الله).

وقال خبير بريطاني اسمه «رودني ويلسون»، وهو مدير الدراسات العليا بمعهد الدراسات الشرق أوسطية والإسلامية في جامعة درام الانجليزية، إن المصرفية الإسلامية أصبحت صناعة كبيرة خلال العقود الثلاثة الماضية، مشيراً إلى أن تزايد أعداد الغربيين المستأين، أو المتشككين في الخدمات المصرفية التقليدية التي يحصلون عليها. إذ يعتبرونها تتطوي على استغلال وغير أخلاقية، جعل ظهور المصرفية الإسلامية بنظامها الأخلاقي المتميز، يتمخض عن إبراز وجه الإسلام الإيجابي. واعتبر أن البنوك الغربية في حاجة إلى إرشاد أخلاقي؛ ذلك لأن الجشع وانعدام الأخلاق هما اللذان تسببا في الأزمة العالمية الحالية.

أما «موريس آلي» الحائز على جائزة نوبل في الاقتصاد، الذي توقع حدوث الأزمة المالية الحالية، وقدم مجموعة إصلاحات أتى بها جميعاً من مصادر الشريعة الإسلامية، فقد اقترح للخروج من الأزمة وإعادة التوازن شرط تعديل معدل الفائدة إلى حدود الصفر.

* رئيس قسمي المحاسبة ونظم المعلومات المحاسبية - جامعة الزرقاء الخاصة.

** قسم العلوم المالية والمصرفية - جامعة الزرقاء الخاصة.



الكتاب : الفكاهة في الأدب الأندلسي.

الكاتب : رياض قريحة.

الناشر : المكتبة العصرية..صيدا / بيروت

ط - ٢٠٠٦ م، ٤٠٠ ص قطع كبير.

■ فيصل عبد الحسن*

يورد الدكتور رياض قريحة في مقدمة كتابه محطاً ظاهرياً للالتزام والضحك بالقول إنهما مظهران من مظاهر الغريزة الإنسانية. ونعلم أن الفكاهة هي أثر من آثار الترقى الاجتماعي؛ فهي على علاقة وثيقة بالقيم المنهارة في المجتمع، وبالقِيم المقدسة التي تحاط بالتقدير والاحترام من جهة ثانية، وأيضاً إذا دلت الفكاهة في بعض الأحيان على الفرج والابتهاج، فإنها تدل في أحيان كثيرة على آلام دفينّة وتهكم؛ وهذا ما يفسر لنا رواج الفكاهة في عصور الضعف السياسي للبلدان، ومنها ما حصل في الأندلس؛ فكان الفكاهة جهازاً يعيد للنفس توازنها، ويخرج الإنسان من دائرة الحرج، فتتحول المسألة إلى ملهاة نتيجة لرؤية الحدث من زاوية نفسية معينة.

كتاب- الساق على الساق فيما هو الفراق- فكاهات كثيرة وقصصاً عن الظرفاء، وكتب في مقدمة كتابه هذه الأبيات الطريفة:
هذا كتابي للظريف ظريفاً
طلق اللسان والسخيف سخيفاً
نودسته كلما والفاظاً حلت
وحشوته نطقاً زهت وحروفاً
المنشور عام ١٩٦٩م بطبعة ثالثة وعرض فيه سير ظرفاء العصر العباسي وأزليهم ومجالسهم وأديهم كما تحدث عن سير الشعلّان وأصحاب الكدية والحيل والتي كانت مادة خصبة لقصص الفكاهة في الأدب العربي القديم.

فصول الكتاب

وجاء الكتاب بخمسة فصول وخاتمة وفهارس، وقد تناول الكاتب في الفصل الأول البيئة الأندلسية

إن كتاب- الفكاهة في الأدب الأندلسي- جاء ليكمل المفتقد من أحوال الأندلس وظروفها، المتعلقة بالنشّاطين الاجتماعيين والفكرية في ذلك الوقت، إذ ما أكثر الفكاهات في عصرنا الحديث التي يمكن بواسطتها لباحث قد أن يتلمس بواسطتها طرائق الناس في الحياة، واستجاباتهم لما يقع عليهم من أحداث، وتوضيح أساليب تفكيرهم. وأورد أمثلة سبقت كتابة الكتاب، منها كتاب أدبنا الضاحك لمؤلفه عبد الفني العطري، الذي تعرض فيه صاحبه للفكاهة عند العرب منذ أول عهد الإسلام حتى العصر الحديث، وأودع كتابه كثيراً من الفكاهات الصادرة عن الماجئين والطفيليين والحمقى وغيرهم، ولم يتطرق إلى دلالات الفكاهة النفسية والاجتماعية والاقتصادية، كما أنه أهمل كتابه من ذكر المصادر والمراجع التي رجع إليها في كتابه. وكان أحمد فارس السدياق قد ضمن

وأثرها في ظاهرة الفكاهة وقسم البيئة بدورها إلى أربعة أقسام هي البيئة الطبيعية، والبيئة السياسية، والبيئة الاجتماعية، والبيئة الفكرية وفي الفصل الثاني تناول ظاهرة الفكاهة ودورها الاجتماعي والنفسي من خلال ثلاثة أبواب؛ الباب الأول عن الفكاهة والضحك، والثاني عن الفكاهة في التراث الأدبي العربي، والثالث عن دور الفكاهة في التعبير عن الواقع الإنساني، وقسم في الفصل الثالث الفكاهة الأندلسية إلى أربعة أنواع، هي: الغلة والتغافل والتناقض واللعب بالألفاظ والمعاني وتناول رابع الأنواع الدعابة والرد بالمثل والتخلص الفكه والتهكم بالعيوب. وفي الفصل الرابع تناول أصول الفكاهة الأندلسية، وقسم التأثيرات عليها في أربعة أبواب، الأول حول التأثيرات المشرقية في الأدب الأندلسي؛ والباب الثاني أورد فيه محاولات الاستقلال وإبراز الشخصية الأندلسية، وفي هذا الشأن يروي الكاتب عن ابن خافان انه كتب في مقدمة أحد كتبه: مطمع الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، وهو أكثر شعورا باستقلاله، واعتزازا بزندلسيته، فهو يصف أقسام كتابه بقوله: وأبقيتها لذوي الآداب ذكرى ولأهل الإحسان فخرا، يسجلون به أهل العراق، ويحاسنون بمحاسنها الشمس عند الإشرار.

فكاهة وطرائف

ويسجل الكاتب المئات من الفكاهات والطرائف الأندلسية المذكورة في المصادر الأدبية، وبعضها يقوم على توهيم المرء وانحراف فهمه نتيجة لخطأ وقع فيه عند القراءة أو حذف لبعض نقط الحروف أو زيادتها، فحرفت المعنى إلى غير المعنى، وجعلت النص طريقا باعثا على الضحك؛ وتزداد حرارة الفكاهة بقدر ما يترتب على هذا الخطأ من نتائج. ويروي صاحب الكتاب عن كتاب التنفح قصة، خلاصتها أن رجلين اصطحبا في سفر ثم أويا في الليل إلى بيت أستاذاهما صاحبه، وقدم

لهما خبزا ولبنا وقال لهما استعمالا هذه اللطافة حتى يحضر عشاؤكما واحترار الرجلان في معنى اللطافة وتجاوزا فلم يصلا إلى شيء، وفي الليل أيقظ أحد الضيفين رفيقه ليؤكد له انه وجد معنى اللطافة، وأن صاحب الدار قد قرأ قول النابغة:

بمخضب رخص كأنه بنانه

عنم يكاد من اللطافة يعقد

فخطر في بال الضيف أن الرجل وجد: اللطافة وعليها مكتوب بالخط الرقيق اللين فجعل إحدى النقطتين للماء فصارت اللطافة: اللطافة. واللين... اللين

وان كان قد صحف عنم.. بغنم وظن انه يعقد بجبن فقد قوى عنده التوهم ولما جاء صاحب الدار سألاه فأخبر أنهما اللين واستشهد بالبيت كما قال أحد الرجلين وقارن الكاتب بين هذه الحادثة وحادثة مشابهة حدثت بالمشرق في عهد المأمون، إذ جاء في كتاب تاريخ الخلفاء للسيوطي أن أحد كتاب الخليفة كان يقرأ عليه شكاوى المواطنين فقال فلان الثريدي وهو اليزيدي فضحك المأمون وقال يا غلام هات طعاما لأبي العباس فانه أصبح جائعا.

فاستحى وقال ما أنا بجائع، ولكن صاحب القصة أحقق نقط الياء بنقط الثاء فقال على ذلك، فجاء بطعام فأكل حتى انتهى ثم عاد فمر في قصته: فلان الحمصي فقال الخبيصي فضحك المأمون وقال يا غلام جامدة فيها خبيص.. الخبيصة نوع من الطعام يعمل من التمر والعسل فقال إن صاحب القصة كان أحقق فتح الميم فصارت كأنها سنتان فضحك المأمون وقال: لولا حمقهما لبقيت جائعا وجاء في المغرب أن أستاذا نحويا كان يعلم الصبيان بأشبية فقرأ عليه صبي متخلف بيت كثير: حيثك عزة، فقال مصحفا: جئتك عرة..

فقال الشيخ وأكثر بالله تروح يا ولدي ولو قرئت ألف سنة.. فأضحك الحاضرين وقرأ عليه بربري

جعد الشعر فوقف على قل إن كان للرحمن ولد
فأنا... وتمام الآية الكريمة: ﴿فأنا أول العابدين﴾
سورة الزخرف الآية ٨١، فقال الأستاذ النحوي لأي
شيء لحسن وجهك وطيب شعرك؟؟؟

ويورد صاحب الكتاب حكاية مشابهة حدثت
في المشرق، يقول فيها: وفي بغداد كان معلم
يشتم الصبيان يقول أبو العنسي دخلت عليه
وشاخ معي، فقلنا لا يحل لك، فقال ما اشم إلا
من يستحق الشتم، فاحضروا حتى تسمعوا ما أنا
فيه.. فحضرنا يوماً فقراً صبي: عليها ملائكة
غلاظ، شداد يعصون الله ما أمرهم ولا يفعلون ما
يؤمرون... وصواب الآية ﴿لا يعصون الله ما أمرهم
ويفعلون ما يؤمرون﴾ سورة التحريم الآية ٦، فقال
ليس هؤلاء ملائكة ولا أعراباً ولا أكراداً فضحكنا
حتى بال أحدنا في سراويله!

أخبار المغفلين والحمقى

وأورد الكاتب أمثلة المغفلين عرفهم المجتمع
الأندلسي كما عرف المجتمع المشرقي مثلهم،
وكانوا مثار تندر واستهزاء وقد اضحكوا الناس
بتصرفاتهم وأقوالهم من حيث لا يشعرون. ومن
هؤلاء المغفلين رجل ذكره الأمير إسماعيل
ابن يوسف بن الأحمر في كتابه أعلام المغرب
والأندلس، وخلاصة القصة أن الأمير إسماعيل
أجاب أحد السائلين عن مسألة فقهية وأخرى
أدبية، فاستحسن أبو زيد عبد الرحمن الأشعري
كلام الأمير فوقف يمدحه بأبيات في غاية اللحن
والفساد، ومما قاله فيه:

هنيئاً لكم بني خزرج

أنتم السادة الخيرا

فإن منكم السلطان الموي

د الرئيس بن الأحمر

فإن من أوصافه له وج

ه حسن ولحية معتدلة القصرا

* كاتب وصحافي عراقي يقيم في المغرب.

إن شئت أن تراه غاب عنك
وجهه فانظر إلى القمر
لكن في ليلة في الشهر
خصت ليلة أربعة عشر

وقد أثارت أبيات هذا المغفل الضحك في الحاضرين
ونظم الأمير بيتين معرضاً بالقصيدة فقال:

بشعرك أيها الأشعري تفو

ق ابن أوس مع البحري

فحيك رب العلا من فتى

من اللحن في شعره قد بري

وقد سخر من المغفل الشاعر عبدالرحمن
المليلي بقوله:

ألا قل لشاعرنا الأشعري

شعرت وليتك لم تشعر

تخيلت نظمك إذ جاءني

خراً بحانوتكم قد خري

ويورد الكاتب الدكتور رياض قزيجة الكثير من
النوادر والطرائف التي تحكي عن الحمقى وعن
المجتمع الأندلسي، وتأثره بما كتب في الأدب
المشرقي. ولي أن أقول إن كتاب الفكاهة في
الأدب الأندلسي سد نقصاً في المكتبة العربية.
وأضاف نافذة واسعة لفهمنا أحوال الأندلس
ومعيشة أهلها وعن ذخائرها الفكرية والثقافية.
وامتازت فصول الكتاب بالرصانة العلمية وتتبع
دقيق للأثر، واستقراء ظروفه؛ وقد أمتاز أسلوب
الكاتب في فهم ذوق القارئ المعاصر في طرح
الفكرة ومعالجتها، والإتيان بالشواهد والأدلة على
صدق الرأي وصواب التشخيص، كما أنه كتاب
يصلح للدارس المتمتع الأكاديمي وللقارئ
العادي الذي ينشد المتعة والتسلية، ويرجو أن
يلقى مع تلك المتعة فصاحة الأسلوب وسهولة
اللغة والفهم العميق لأحوال الناس والزمان عندما
كان المسلمون يؤسسون لحضارتهم في الأندلس.



الكتاب : الصحافة في المدينة المنورة
تاريخها وأثرها في الحركة الأدبية.
الناشر : مركز بحوث ودراسات المدينة المنورة ١٤٢٩هـ

■ صالح الحسيني *

باللون الرملي الممّبر من أولية هروقي، قُلف المُنجز التوثيقي الذي يؤكد عدسة العين المتأمل.. تأملًا للبعد الزمني الذي تقصده المؤلف محمد بن إبراهيم الديبسي حين صعد إلى توثيق «عصر الصحافة في المدينة المنورة» مُستظهرًا «تاريخها وأثرها في الحركة الأدبية»، ومن دلالات الغلاف الذي اقتست أرضيته بنقوش وزخارف هندسية / تاريخية.. أن معتد الغلاف لم يُفعل فن العمارة الإسلامية كحق مكتسب وُجدت جُل المضامين الساندة له، لتكون ضمن عتباته الرئيسة.. وليحكي في مُوثقاته قبل أي نُطق.. أن الكتابة جسد.. المدينة روحها.. فتتلفسها مع كل حرف القرني مشري.. به، تأثرتنا وبتأثر.. ثم تُنادينا زوايا حادة من استعطالات صحف قديمة شع حبرها من مكانة مُشعها ومُشبعها- المدينة - تركة وارثا. حيث تسامت اصناف المقروءات المضمنة قبالة ماسك الكتاب.. مجلة المنهل، صحيفة المدينة المنورة، همس الحقيقة، الفلاح، القبلة، الحجاز.. ليقع البصر أول ما يقع على تلك القبة ذات المعنى الروحاني الملتصق بأنفاسنا كجسد أخضر تفوح منه راحة العظماءينة.. وإلى جانبها تلك المنارة الشاهقة، ليخيل لك سماع أذان لصلاة حان وقتها...

أما داخل الكتاب فقد حوى سطورا لها . أفتطف منها ..
لكأن حروفها كتبت بالبلاتين المرصع قول المؤلف (نحن عندما نُعين
بالماس واللؤلؤ، لتشع كالشمس (الحجاز) لا نبتغي أكثر من الإشارة
المشرقة في أول النهار، فتضيء وجهه إلى أسبقية هذا الإقليم في تحقيق
فارئها بثور المدينة الذي منحه الله المكانة الرائدة لحركة الفكر والأدب

والصحافة في بلادنا بحكم مكانته الدينية وإمكاناته الثقافية..).

وقول د. عبد الباسط بدر: (لقد أكرم الله هذه المدينة وأهلها بفضائل كثيرة، وأحسب أن زيادة الصحافة واحدة منها، ولقد أحسن مؤلف هذا الكتاب في رصدها وعرضها بمنهجية بين أمانة الرصد وحسن التوثيق وعذوبة الأسلوب).

كتاب هَيَاءُ مؤلفه لأن يكون مدخلاً يُمهد إلى جهود أخرى، ويتمنى أن تُستكمل من قبل دارسي الحركة الثقافية والأدبية في المدينة المنورة.. المكان / المعنى.. فمن الهجرة إليها جاء توقيت الزمن وضبطه، ويتنزل بها القرآن الكريم فتقاسم مكة شرف التنزيل.

وفي هذا الكتاب نعايش عبد القدوس الأنصاري ونشعر بـ (المنهل) حياة وقصة.. ونتعرف منه على أول المشاركين والمشاركات فيها من مختلف المناطق، بل نتعرف على أول قصيدة وقصة ورواية نشرت فيها.

ثم يعرج إلى نشأة جريدة المدينة، وما صاحبها من دموع ودعوات وأسفار علي

وعثمان حافظ، وقصة الحلم الخداج. عند أول مراحل الطباعة وموازين رمي الورق.. وارتفاع الطنبوري.. ومعضلة خيط الدوبارة.. وأيادي حسن صيرفي الذي قال عنه عثمان حافظ: إنه كان معهم في بناء صحيفة المدينة لبنة لبنة وطوبة طوبة.. ووقفات الشيخ محمد شويل لسد تكاليف جلب المكائن.. وعظمة التأخي.. ووقوف عثمان حافظ خلف مطبعة (خاطر) في مصر وتأملاته أثناء سحبها للورق ومحادثة نفسه آنذاك: (متى أرى مثل هذه المطبعة أو مثيلاتها في المدينة المنورة.. وتقاؤله في قوله (إن الله يعطي أفضل من هذا.. يعطي الجنة ونعيمها).

هذه إطلالة قاصرة عن تبيان وإبراز ما احتواه هذا المنجز التوثيقي من منافع وأحسبه المرجع الذي غمرني بسيل المعلومة ليرمم معرفتي أثناء تتبعي لسطوره، فقد أضاف لي الكثير مما كُنت في حاجة له من ثقافة وتاريخ وسير.. منتهياً بالشكر والتقدير والاعتزاز لأخي الأستاذ محمد الدييسي على عمله هذا.. شكراً لا ينتهي إلا ويبدأ من جديد.



الكتاب : المجموعة القصصية (الجمجمة)

القاص : جعفر الجشي

الناشر : دار الكفاح بالدمام، ١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

■ فهد المصباح *

من دون إهداء أو سيرة يُصدر الجشي مجموعته الأولى «الجمجمة» متجسماً إهداء لكل متلقي يكاد يكون واحد المعنى ويصاغ متنوعة، فكان إهداءه لي بهذه العبارة: «هذه جمجمتي فإن شئت حطمتها وإلا فادخل عالمها... فاستدركته بتعديل لم يقنعه» هذه جمجمتي إن شئت حطمت فموضيها أو لح عالمها... وبين القبول والرد يتحتم علينا دخولها كفضول أو نحو منه، لتأخذنا منذ الوهلة الأولى إلى الرأس، مركز التحكم، مجرية أمراً لا رجعة فيه، فما بعد الجمجمة إلا الفناء، والحق يقال إن المجموعة لم تتصالح مع المتلقي في عنوانها الذي بدا نافراً كمعظام ميت شبع تحضيقاً في معظم نصوصها، لا شيء سوى نمطية التغيير عن المألوف الذي يشغل كتاباتنا المعاصرة، وقصة الجمجمة موزلة في نغمة الكاتب وأتيرة لديه حد الجنون، فهي نقطة تحول ونضج في مشواره السردي، ومن هنا جاءت وسماً واسماً بأكورة أعماله الإبداعية والمتأخرة كثيراً، قد يشفع لها أنها أضدت بعناية فائقة، وأخرجت بإتقان نادر.

صدرت المجموعة في نهاية عام ٢٠٠٦م عن دار الكفاح للنشر والتوزيع في ٦٣ صفحة من القطع الصغير، تحتوي على ١٤ قصة متنوعة، غلافها الخارجي لوحة للفنانة المتألقة زهراء المبروك، وهو عبارة عن جسد إنسان عاري ينظر إلى طيف يلوح له عن قريب، وهو ملمح لم يقلت من قبضة الكاتب حتى أطلق يديه المسبلة بالتلويع في الغلاف الخلفي بنص «يلوح يديه»، تحسبه من نصوص المجموعة، وما هو إلا معادل موضوعي صدرت المجموعة في نهاية عام ٢٠٠٦م عن دار الكفاح للنشر والتوزيع في ٦٣ صفحة من القطع الصغير، تحتوي على ١٤ قصة متنوعة، غلافها الخارجي لوحة للفنانة المتألقة زهراء المبروك، وهو عبارة عن جسد إنسان عاري ينظر إلى طيف يلوح له عن قريب، وهو ملمح لم يقلت من قبضة الكاتب حتى أطلق يديه المسبلة بالتلويع في الغلاف الخلفي بنص «يلوح يديه»، تحسبه من نصوص المجموعة، وما هو إلا معادل موضوعي

للفلاف الأمامي، لحصرنا بين ضربات فرشاة... ورسم بيان في جمجمة لن تجدها في الكتاب كله، عدا صورة الكاتب الذي نسي أن يشير بيده، مكتفياً بوجهه المضمع تلويحاً، فكونت منظومة إعادة الكلمات المتقاطعة إلى نضدها، بسردية شفيفة لم تغل من سريالية كشفت لنا النهاية المقصودة بالتلويع، والتي طالما أخافت الكثيرين من التوقف، يخاطبها في استراحاتها، فتجيبه برعشة قبل أن يداهمها شهريار بعكاية لن تنتهي أبداً،

شبه مغمور، طبع بالمجان كباكورة إبداع دار الكفاح، ستنبارى الأقالام للفوز بالنشر ضمن سلسلته ليس طمعا في مجانية الطبع بقدر ما هو اهتبالا لحسن الطباعة وعنايتها، التي فاقت معظم منجزات منشأتنا الأدبية.

تتفاوت النصوص في الجمجمة بين القصيرة والقصيرة جدا، وهذه القصيرة جدا جاءت في نصوص ثلاثة: تفسير في إطار المعرفة، والكلمة ومعناها، والخطة، وكلها تعتمد للمحة الخاطفة، وسرعة المعنى المجتاز لجمجمة المتلقي بقصد إيقاظه أو تخديره. وتكاد تتقاطع النصوص الثلاثة في معنى واحد لتحديد هوية الحياة التي نعيشها؛ فالأول يتحدث عن باب، والثالث عن نافذة وفي الثاني (الأوسط) ما يحدث لتلاميذ في صف دراسي، ولعل الباب هو الولادة، والنافذة هي الوفاة، وبين الأمرين دنيا نحياها بعقول تقترب أحيانا من عقول حمير محبوسة في جماجم، لا تعي إلا ممارسة بقاء الحياة من طعام وشراب ونوم يخمد أجيجها في ليالي حالكة، نحل سوادها ببياض تشتريه من حوانيت زمن ولئى، حتى إذا بلغ بنا اليأس مداه، كان الأمر لنا بين خيارين، إما الخروج من باب رسمه متحير عابث، أو نافذة أبدعها طفل باعث.

تكتظ المجموعة بسرد جميل في مبدئه ومنتهاه، إلا أنه يتوه في الوسط عند تعميق فكرة الكاتب، كما في «ظلمة الباقيات» التي تتناول عبدا أسودا، حاول دخول لعبة لم يقو على استكمال شرطها الذي باعته بما فيه ليخفيه حتى اكتمال اللعبة، قصة قد تدعونا إلى مراجعة نفوسنا في عمليات التفرغ التي نقوم بها بين حين وآخر، وأن نلحظ الفارق بين الاستفراغ والتفرغ.. وإن تشابهت حروفهما، أما قصة «الزبانية» فهي تبين

ما دام في الجسد عرق ينبض بهوس الكتابة. قدم الكاتب لمجموعته بـ «عند الامتحان يكرم المرء أو يهان»، وسبقته كلمة موجزة للناسر عن مشروعه الرائع، بدعوة المبدع إلى قمة التواجد، واضعا نصب عينه هموم الكتّاب المستديمة مع حملة أقلام النقد الذين يوائمون دوما بين ما يتناولونه والكسب المؤكد لهم، مهمشين أعمالا لا مكان لها في أبراج مخيلتهم، تاركين الساحة تغرق بفيض النتاج الفكري دون مواكبة له في عمومته.

بعد آخر نص وهو الزبانية، تركنا الكاتب نبحث عن سيرة له، فطال بنا الانتظار، وظل القارئ محتارا، والجمجمة حاضرة، والجشي بين خيارين التوقف أو المضي.

تنقسم نصوص المجموعة إلى ثلاث فئات: التقليدي الواقعي، والسريالي المشترك، والقصير الخاطف. وأحسن ما في النصوص جدتها، فهي أفضل ما عند الكاتب حسب معرفتي به، وهو ما أحدثته أسباب كثيرة منها الלהات خلف لكمة العيش، وأمور أخرى غاص فيها الكاتب حتى النخاع، وإن لم تبعد كثيرا عن هموم الكتابة، فأثت ثمارها على حساب القصص؛ فكما تمتاز أغلب القصص بحس السرد تفشل أخرى في مجارة وهج الكلمة في واقع محزون بالهموم، لتجيء القصص بلسماً لم يحسن وضعه على انداء، إما فشلا منا كمتلقين أو عجزا من الكاتب في الوصول إلينا.

مع نص الجمجمة، هناك نصان «ظلمة الباقيات» و«الزبانية» ينحوان إلى هم مشترك، وهو الظلم الواقع من قبل المجتمع على فرد غير سوي. وعطفا على الناسر الذي أخرج كتابا نادرا من حيث العناية والإتقان لكاتب

بجلاء السلطوية القاهرة على مبدع أثم في عقله حتى قاده الأمر إلى تصديق أنه مجنون، بعد مؤامرة حيكته بدهاء ضده، أخرجت بقية عقله من مجتمه السليمة، في زمن سقيم، ومجتمع أخرق.

وبهذا القدر القليل من القصص تبقى الحالة كما هي دون عناء منا في التحاليل عليها، فقد اعتدنا في التجارب التي مرت بنا أن نلاحظ خيطا ينضد النصوص ضمن وحدة زمنية لتجربة ما، أما في هذه المجموعة، فتتشابك الخيوط أماننا، مشكلة إشارات عصبية توحى إلى دور الجمجمة كحاضن لها إلى حين اكتشافها من قبل عقل لا يقل جنونا عنها. وكل هذه المعطيات المشيرة إلى التعقل وفعل العقلانية، تبرز في نفس المتلقي صورة الموت الكثيب، متمثلا في جمجمة لا يربطها نسق عام، أو جمال خلقي، ورغم هذا لا نملك إلا أن نقدر للكاتب جهده وإصراره على بعثرة تجاربه في مجموعة لن تكون الوحيدة في مشهدنا القصصي، وللجشي طريقة مع أبطاله، فيها من الهيمنة الشيء الكثير، رغم ما يظهر للمتلقي من حركتها التناقضية، لكنه في واقع الأمر صارم على شخوصه لرسم ما يبتغيه، وإن خسر الكثير من متعة السرد، ولعل القادم له من أعمال لن ينجو من هيمنة الصحافة وعملها الشاق على نفسية كل مبدع ابتلي بها، فهي سلطة لا بد أن تجد لها مكانا أثيرا في نفس متعاطيها.

سيجد القارئ نصوصا في المجموعة أقرب إلى الأنغاز منها إلى القص الغامض، كنص «الديكة لا تصيح في الفجر» بحيث يتحتم عليك فك شفرة النص من كلام مسرود،

ابتغى له قسرا أن يعاين الأنغاز والأحاجي، وما الحياة إلا لغز لن يسهل فك طلسمه إلا يمثل تلك النصوص المؤجلة الدفع، إلى أذهان سايحة في الخيال؛ وربما تكتشف أن العنوان ما هو إلا سؤال للغز لن تجيب عليه ولو عرفته، لماذا الديكة لا تصيح عند الفجر؟ سؤال جوابه فيه، والنحشي بارع في عناوينه يخطفها خطفا من رحيق معرفته باللعبة القصصية الشيقة، ولو أردت التعديل عليه، سيكون في عنوان واحد هو «سيماء الموت» الذي أفلتت ياؤه الثانية ليكون «سيماء الموت». وكما خلت المجموعة من الإهداء والسيرة، خلت أيضا من الجمجمة صورة أو كتابة، وهو تواطؤ بين الكاتب ومجتمه على جعلنا في حال تساؤل دائم عما يريد وتريد. فعندما يتعاضم الحلم في نفسية المبدع يكثر قلقه، وتبدو أسئلته أكثر حدة، كسهام تطعن الإحباطات العائقة لكل انفلات فكري، ويتساقط الحلم مع العبث في خط واحد ليشكلنا بعثا جديدا في عالم لا يعترف بحقيقة الواقع، ولا واقع الحقيقة، يقول النبي عليه الصلاة والسلام: «الناس نيام، فإذا ماتوا انتبهوا».

لما فرغت من الكتابة تحسست رأسي فلم أجده في مكانه، وكانت يداي تقبضان على جمجمة، أعترف بخيبيتي في تحطيمها، أو ولوجها بالشكل المطلوب، لأنها كانت تضئ دهايز غموض، وتفتح سراديب خفاء بفضح معلن، ما هو إلا صرخة في وجه نقاد لا يعرفون إلا ما يرفعهم فوق جماجم محطمة، وشتان بين من يحفر بقلمه كلمة حياة، وبين من يكتب بفأسه شهادة وفاة.



الكتاب : المدينة في الوطن العربي في ضوء الاكتشافات الأثرية - النشأة والتطور

المحررون : أ.د. عبدالرحمن الطيب الأنصاري ؛

د. خليل المعيقل ؛ ود. عبدالله الشارخ.

الناشر : مؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية -
المملكة العربية السعودية.

سنة : ١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م.

■ عرض : محمد صوانه*

يتكوّن الكتاب من قسمين؛ يتضمّن أولها خمسة عشر بحثاً كتبت باللغة العربيّة، وثانيها يتضمن الأبحاث المنشورة بالإنجليزية، وعددها ثمانية أبحاث، كما يضم الكتاب تقديمها بقلم أ.د. عبدالرحمن الأنصاري وكشافاً للأسماء والأماكن. وملخصات باللغة العربية للأبحاث الإنجليزية وأخرى بالإنجليزية للأبحاث العربيّة، وفهرست عام، وصور ولوحات وجداول توضيحية تضمنتها الأبحاث.

يعد الكتاب مرجعاً مهماً في دراسة بداية الاستيطان في الوطن العربي منذ بداية الحياة على وجه البسيطة، بناء على دراسات علمية قامت

على تنقيبات أثرية في مواقع متنوعة على امتداد الوطن العربي شرقاً وغرباً. وأشرف على تحرير الكتاب أ.د. عبدالرحمن الطيب الأنصاري ود. خليل المعيقل، ود. عبدالله الشارخ، وساعدهم كاتب هذه السطور، وشارك في أبحاث الكتاب ثلة من العلماء والباحثين العرب، وعلماء من اليابان وأوروبا، تناولوا موضوعات متنوعة في مجال استيطان الإنسان، وبداية نشوء القرى الزراعية والتجمعات البشرية في القرى والمدن في المنطقة العربية.

وجدير بالذكر أن الكتاب ضم الأبحاث التي أُلقيت في ندوة حملت الاسم نفسه، وأقيمت في دار الجوف للعلوم بمؤسسة عبدالرحمن السديري الخيرية في ديسمبر ٢٠٠٥م. وقد جاء الكتاب توثيقاً مهماً لها، ليكون مصدراً أساسياً من مصادر دراسة الاستيطان البشري في الوطن العربي، يهم جميع العلماء والباحثين والدارسين والمهتمين في

تطوّرت الأبحاث إلى عدد من المدن في عصور ما قبل الإسلام، مثل: تيماء، ومأرب، والبراء،

في مدينة فيد التاريخية بمنطقة حائل» لفهد الحواس من السعودية، و«دور المدن الساحلية في الحركة التجارية للدولتين الحماوية والزيانية بالمغرب الأوسط؛ بجاية وهنين أنموذجاً» لمحمود لمرج من الجزائر، و«المدينة المنورة منبع الحضارات: المسوحات الأثرية في المدينة المنورة خلال الأعوام ١٤٢١هـ ، ١٤٢٢هـ ، ١٤٢٤هـ» لخالد اسكوي من السعودية، و«الاستقرار والتأقلم في البيئات العمانية الجافة» لعلي التجاني من السودان.

واشتمل القسم الإنجليزي من الكتاب، على «أكوام الأصداف في البحر العربي والخليج: الاتصالات البحرية في الألفية السابعة قبل الحاضر» لباولو بياجي من إيطاليا، و«تيماء واحة ومركز تجاري على طريق قوافل البخور» لريكاردو إيخمان من ألمانيا، و«المستوطنات والفن الصخري في هضبة الحمة بسوريا إبان حملات الحقبة الآشورية الجديدة» لبول فان بيرج ورفاقه، و«خصائص المدن الكنعانية إبان العصر البرونزي المتأخر في فلسطين» لزيدان كفاي من فلسطين، و«وصف أسوار غزة القديمة» نجان هومبيرت وإيمان حسون، و«مؤسسات المدينة في شمالي الجزيرة العربية إبان العصر الروماني» نجون هيلي من بريطانيا، و«المدينة الإسلامية التجارية ميناء جلفار في رأس الخيمة بالإمارات العربية» لجيفري كنغ من بريطانيا، و«المدينة الطور بسيناء» لموتسو كاواتوكو من اليابان.

ومن يتصفح الكتاب، يدرك أن جهداً كبيراً قد بذل في إخراجها وتصميمه وطابعته. وقد حفل على لوحات ملونة وبالأبيض والأسود وجدائل ورسومات توضيحية، مع وضع شرح مختصر لها ، ورقمت ترقيماً تسلسلياً لكل بحث على حده، ما يساعد القارئ والباحث على الوصول إلى مكان الإشارة إليها داخل النص.

وخربة الذريح، والحجر، وقرية «الفاو»، والحضر، وتدمر، وغزة. وارتكزت المدن العربية التي نشأت بعد الإسلام على هذا الإرث الحضاري الكبير. ومن المدن الإسلامية التي تناولتها الندوة : جلفار على ساحل الخليج العربي، وفيد على طريق الحاج القادم من الكوفة إلى مكة المكرمة، ومينائي راية والكيلاني في طور سيناء اللذين شكلا حلقة اتصال بين الجزيرة العربية ومصر والمغرب العربي، ومدينتي بجاية وهنين في المغرب الأوسط (الجزائر).

وشملت الأبحاث عدداً من الموضوعات المهمة المتعلقة بتاريخ بداية الاستيطان في الوطن العربي، ومنها: «موروث العصور الحجرية ودوره في تشكيل قرى ومدن حضارة جنوبي الجزيرة العربية المبكرة» للدكتور عبدالرزاق المعمري من اليمن، و«تخطيط القرى الزراعية وعمارتها في العصر الحجري الحديث قبل الفخاري في بلاد الشام» لخالد بوغنيمة من الأردن، و«القرى الزراعية في المشرق العربي القديم» لسلطان محيسن من سوريا، و«على حافة المدينة: ظهور واضمحلال القرى الزراعية في سهل البطانة (شرق السودان)» لعباس محمد علي من السودان، و«ملاحم المدينة في العصر البرونزي المبكر في شمالي الأردن، خربة الزيزفون حالة دراسية» لمعاوية إبراهيم وخالد دغلس من الأردن، و«قرية الفاو مدينة المعابد» لعبد الرحمن الأنصاري من السعودية، و«العاصمة السبئية مأرب: دراسة في تأريخها وبنيتها الإدارية والاجتماعية في ضوء النقوش السبئية» لمحمد المرقطن من فلسطين، و«موقع الذريح» لزيدون المحيسن من الأردن، و«حفريات الحجر: النقش اللاتيني ودلالة الاكتشاف» لضيف الله الطلحي من السعودية، و«نقش لاتينيان جديان مكتشفان في جزائر فراسان» لفرانسوا فيلنوف من فرنسا، و«مدينة عنجر الأموية (لبنان) بين إشكالية الموروث البيزنطي وحاجات المدينة العربية الإسلامية» لحسن بدوي من لبنان، و«الاكتشافات الأثرية الحديثة